

“Hur älskar man på ett språk utan verb?”

Rakkaudesta ja vapaudesta kertominen Märta Tikkasen lyirisessä rakkausromaanissa *Storfångaren*

Niina Lindeman  
Pro gradu -tutkielma  
Kotimainen kirjallisuus  
Historian, kulttuurin ja taiteiden  
tutkimuksen laitos  
Turun yliopisto  
Toukokuu 2018

*Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.*

# TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

LINDEMAN, NIINA: “Hur älskar man på ett språk utan verb?” Rakkaudesta ja vapaudesta kertominen Märta Tikkasen lyyrisessä rakkausromaanissa *Storfångaren*

Pro gradu -tutkielma, 84 s.

Kotimainen kirjallisuus

Toukokuu 2018

---

Pro gradu -tutkielmassani käsittelen rakkauden ja vapauden problematiikkaa Märta Tikkasen lyyrisessä rakkausromaanissa *Storfångaren* (1989). Rakkautta kuvataan teoksessa Grönlannin luonnon, matkan ja myyttien kautta, ja siihen yhdistyy toinen keskeinen tarve ihmisen elämässä: vapaus. Olen tulkinut rakkauden ja vapauden yhdistämisen ongelmallisuuden olevan romaanissa feministinen ratkaisu. Kolmella tasolla oleva tutkimuskysymykseni vahvistaa ajatusta siitä, että kerronnan tapa (lyyrisyys) vaikuttaa siihen, mistä kerrotaan (rakkaus) ja toisin päin. Sijoitan Tikkasen romaanin rakkausromaanin genreen, joten on ollut perusteltua kysyä, millainen se genrensä feministisenä edustajana on.

Feministisenä romaanina *Storfångaren* on aikansa tuote: sen kertojan kokema ristiriita rakkauden ja vapauden yhdistämisestä on ominainen toisen aallon feminismiin edustajille. Romaani tekee lyyrisellä kerronnallaan yksityisestä yleistä. Romanttisen rakkauden ei kokemuksena tarvitse mitätöidä kriittisyyttä yhteiskunnan patriarkaalisia rakenteita kohtaan.

Olen tutkinut romaanin kerrontaa lyyrisenä kerrontana, jossa lyyrisyys lisää sen aiheiden vaikuttavuutta. Olen analysoinut kerrontaa muun muassa James Phelanin, Nil Kortutin ja Brian McHalen ajatusten avulla. Romaanin kerronnan lyyrisyys – rytmi, sointuisuus, toisto, assosiativisuus ja metaforisuus – tuottaa sen intensiteettiin vaihteluja, joiden kautta lukija pääsee vahvemmin osalliseksi sen emotionaalisesta latauksesta rakkaudesta kertomisessa.

*Storfångaren* on rakkausromaanina epätavallinen. Rakkausromaanina on kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa tarkasteltu vähän, ja Markku Soikkelin tekemä tutkimus on inspiroinut minua laajentamaan käsitystä siitä. Hyödynnän Pamela Regisin ja Catherine M. Roachin ajatuksia genren piirteiden määrittelyssä. Vaikka *Storfångaren* täyttää rakkausromaanille asetetut vaatimukset, se ei usein pelkäksi viihdekirjallisuudeksi käsitettävän rakkauskirjallisuuden tavoin muodosta lukijalle turvallista tilaa, jossa odottaa onnellista loppua. Tämän vuoksi olen esittänyt, että erilaiset rakkausromaanit kaipaavat lisätutkimusta genren määrittelyn kannalta. Itse toivoisin, että se laajeni käsitteämään Tikkasen romaanin kaltaiset rakkaustarinat muutoinkin kuin epätavallisina.

Asiasanat: kotimainen kirjallisuus, feministinen kirjallisuudentutkimus, rakkausromaanit, lyyrinen kerronta, rakkaus, vapaus

# SISÄLLYS

1 JOHDANTO .....	4
1.1 Aiempi tutkimus ja tutkimusmenetelmät.....	6
1.2 Erilaisia rakkauskäsityksiä .....	11
1.3 Feministinen näkökulma .....	15
2 RAKASTUNEEN MYYTTINEN GRÖNLANTI .....	18
2.1 Storfångaren-myytti .....	19
2.2 Matka ajan ja tilan tuolle puolen.....	23
2.3 Jäävuorten helisevän turkoosinvihreä vivahde.....	27
3 RAKKAUS JA VAPAAUS .....	31
3.1 Rakkaussuhde.....	31
3.2 Ja suurin niistä on yksinäisyys: vapauden kaipuu.....	37
3.3 Sanat, kieli ja luominen.....	41
4 <i>STORFÅNGARENIN</i> LYYYRINEN KERRONTA.....	46
4.1 Villisti harittava palmikko – lyyrisen ja kerronnallisen muodon piirteitä .....	46
4.2 ”Statistik mitt i lyriken, varför inte?” .....	52
5 ”LÅT MEJ ÄLSKA DEJ” – <i>STORFÅNGAREN</i> RAKKAUSROMAANINA .....	59
5.1 Epätavallinen rakkausromaanin .....	59
5.2 <i>Storfångarenin</i> välittämä kuva rakkaudesta.....	66
5.2 Suhde feminismiin .....	70
6 LOPUKSI.....	75
LÄHTEET.....	78

## 1 JOHDANTO

Märta Tikkanen (s. 1935) on kuvailut teoksensa *Storfångaren* (1989) teemaksi mahdollittoman rakkauden kysymystä. Suomenruotsalainen Tikkanen on tullut tunnetuksi vahvasta omaelämäkerrallisesta tyylistään, ja hänen teostensa läpikantavaksi ajatuksiksi voisi ehdottaa (naisen) identiteetin etsimistä ja analyysia. Sinikka Tuohimaa (1994a, 164) kuvaa Tikkasen lähteneen tuotannossaan ”särkemään naisena olemisen myyttiä sisältä ja ulkoa käsin”. Tuohimaa myös rinnastaa hänet merkittäviin kansainvälisiin feminististä tietoisuutta etsiviin kirjailijoihin, kuten esimerkiksi Marguerite Duras’iin, Simone de Beauvoiriin ja Doris Lessingiin. (Tuohimaa 1994a, 164–165.)

Maria-Liisa Nevalan (1989, 651–653) mukaan 1970-luvun naisten kirjoittamalle kirjallisuudelle oli Suomessa ominaista naisten tietoinen osallistuminen oman tilanteensa analyysiin. Aikakauden aktiivisin feministinen etujoukko löytyi ruotsinkielisistä kirjailijoista, joiden näkyväksi edustajaksi Märta Tikkanen nousi. Jo esikoisteoksessaan *Nu imorron* (1970) hän nosti esiin naisen seksuaalisen riippuvaisuuden miehestä ja jalosti tätä teemaa edelleen naiseen kohdistuvaan väkivaltaan, joka radikaaleimmin kirjoittautuu esiin teoksessa *Män kan inte våldtas* (1975).

Ironista kyllä Tikkasen paikan vahvisti viimeistään *Århundredets kärlekssaga* (1978), jota luettiin vastauksena hänen aviomiehensä Henrik Tikkasen (1924–1984) tunnusromaanin *Mariegatan 26* (1977), jossa tämä käsittelee hyvin henkilökohtaisella tasolla omaa avioliittoaan. Tunnustuksellinen proosa oli 1970-luvulla eräänlainen trendi. Huomattavaa on kuitenkin kritiikkien erilainen suhtautuminen miesten ja naisten kirjoittamaan tunnusromaanin: Kirjailijan ollessa mies kiiteltiin tilitystä rehellisyydestä, itsensä alttiiksi panemisesta ja uusien tärkeiden asioiden esiin nostamisesta. Naisen vastaava leimattiin ”gynekologisen hysterian” ilmaukseksi ja sen katsottiin kiinnostavan vain puolta ihmiskuntaa. (Nevala 1989, 654; Enwald 1989, 671.)

*Rödluvan* (1986) toteuttaa täydellisimmällä tavalla identiteetin etsimisen ja minuuden rajojen löytämisen teeman, jota Tikkanen on läpi tuotantonsa hakenut (Nevala 1989, 657). Näen itse *Rödluvanista* alkaneen vaiheen, jossa Tikkanen käyttää kieltä

kokeellisemmin. Myös Nevala (1989, 660) toteaa, että proosarunosta ja fragmentista on tullut Tikkasen ominta muotoa. *Storfångaren* (1989) ja *Arnaia, kastad i havet* (1992) jatkavat samalla lyyrisellä linjalla. Tikkanen toimii edelleen vapaana kirjailijana, ja hänen viimeksi julkaistuja teoksiaan ovat *Två – Scener ur ett konstnärsäktenskap* (2004) ja *Emma & Uno – visst var det kärlek* (2010).

Rakkaus, repivä ja raadollinen, alistuva ja odottava mutta toisaalta intohimoinen ja järkähtämättömyydessään vahva, toistuu Tikkasen tuotannossa läpi vuosien. Tutkimuskohteeni *Storfångaren* yhdistää intohimoisen rakkaustarinan dokumentaariseen kirjailijaminän Grönlannin-matkan kuvaukseen. Tikkanen itse muovaa kysymyksenasetteluani nimeämällä teoksensa teemaksi mahdottoman rakkauden kysymyksen, ja toisaalla kertoessaan kirjan syntytavasta: ”Miten rakastetaan kielellä jossa ei ole verbejä?” oli kysymys, jonka hän itselleen esitti. Se asettaa vastakkain ihon ja sanat, rakkauden ja luomisen, ja niistä syntyy *Storfångarenin* sisin ydin. (Tikkanen 1991, 278.) Pro gradu -tutkielmassani kysyn, millainen on tämän teoksen käsitys rakkaudesta ja erityisesti siinä esitetystä vapaan rakkauden ideaalista. Tutkin, millainen *Storfångaren* on lyyrisenä proosateoksena, kun sitä tarkastellaan suhteessa proosateoksen kertomisen tapoihin. Lisäksi tarkastelen sitä, mikä tekee teoksesta rakkausromaanin. Kysymykseni kolme tasoa yhtyvät ajatuksessani siitä, että kerrottava asia (rakkaus) vaikuttaa siihen, miten kerrotaan (lyyrisesti) ja toisin päin. Rakkaus ja kirjoittaminen yhtyvät romaanissa myös metafiktiivisellä tasolla. Sijoitan romaanin rakkausromaanin genreen, joten on myös perusteltua kysyä, millainen se genrensä feministisenä edustajana on.

*Storfångarenissa* Tikkasen kieli on unenomaista tajunnanvirtaa, mikä on ominaista koko hänen kirjalliselle tuotannolle. Rytmillä ja hengityksellä on tärkeä painoarvo, ja lukija suuntaa huomionsa siitä, mitä sanotaan, myös siihen, miten sanotaan. Kiihtymys ilmiantaa itsensä toistona ja kuumeisena sanoihin takertumisena, epätoivo tulee iholle polveilevissa virkkeissä, joiden pilkkumäärä ylittää yhden käden sormet. Tikkanen käyttää runsaasti ylimääräisiä rivinvaihtoja ja vaihtelee pitkien pilkkujen säestämien sekä lyhyiden, perättäisten ja toteavien virkkeiden välillä. Aikakäsitys ei ole lineaarinen, vaan jää lukijan tulkittavaksi missä vaiheessa mitään on tapahtunut – juonen tilalla on pitkä assosiaatioiden ketju.

Käsittelen tutkielmassani alkukielistä teosta *Storfångaren* (1989), mutta tukeudun kautta tekstin Raija Jänicken suomennokseen *Suurpyytäjä* (1989). Kuljetan tekstissä mukana ruotsinkielisiä lainauksia ja kirjoitan suomennetut alaviitteiksi. Toimin näin, jotta tulen varmasti antaneeksi suomentajalle hänelle kuuluvan kunnian, sillä ilman hänen työtään oma ei-natiivi kielitajuni ei alkuperäisteoksen analysointiin olisi riittänyt.

### 1.1 Aiempi tutkimus ja tutkimusmetodit

Maailmanhistoriallisesta näkökulmasta merkittäväksi rakkauskertomusten tutkijaksi profiloituu Irving Singer, jonka rakkauden filosofiaa käsittelevä kolmiosainen *Nature of Love 1–3* (1984–1987) tutkii rakkautta aikakauden maailmankuvaan ja filosofiaan liittyvänä ihanteena. Hän jakaa käsitykset rakkaudesta idealistiseen ja realistiseen perinteeseen. Singer kiinnittää huomionsa myös termin ”romanttinen rakkaus” löyhään käyttöön ja jakaa sen rakastumiseen (*falling in love*), rakkaudessa olemiseen (*being in love*) ja rakkaudessa pysymiseen (*staying in love*), joista rakastuminen on saanut tutkimuksessa eniten huomiota. (Singer 1987, 370, 383.) Rakkauden koko kaarta ymmärtääkseen pitäisi keskittyä kaikkiin vaiheisiin.

Erityisesti rakkausromaanin<sup>1</sup> lajityyppiä on tutkittu niin kirjallisuudessa kuin tv- ja elokuvatasolla. Lynne Pearcen *Romance Writing* (2007) on suhteellisen tuore kattava katsaus aiheeseen. Pearce tarkastelee romanttisen rakkauden kulttuurihistoriallisesti rakentunutta diskurssia suhteessa sen tulkintatapoihin rakkausromaanissa. Suomessa hyvänä esimerkkinä tällaisesta tutkimuksesta toimii Susanna Paasosen toimittama *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuoliesta* (1999). Se käsittelee häiden monia merkityksiä, romantiikan konventioita ja rakkauden rakenteita lyriikan, proosan, elokuvan ja television esittämien kuvien kautta. Teoksessa Markku

---

<sup>1</sup> Englannin *romance* kääntyy suomeksi vaihtelevasti *rakkausromaaniksi*, *romanssiksi* tai *romantiikaksi*. Itse käytän tutkielmassani termiä *rakkausromaanin*, vaikka esimerkiksi Markku Soikkeli puhuu *romanssista*. *Rakkausromaanin* on kuitenkin suomen kielessä yleisemmin, esimerkiksi oppikirjoissa ja kirjasto-  
luokituksissa käytössä oleva termi.

Soikkeli tarkastelee rakkauden käsitettä suhteessa perheromanssiin, Kati Launis tutkii 1800-luvun naiskirjallisuuden osuutta avioliitto- ja rakkauskeskusteluun, jota tuolloin Suomessa käytiin, ja Susanna Paasonen katsoo romanttisia komedioita pohtien niiden lajityypin tuottamaa käsitystä rakkaudesta ja parisuhteesta.

Markku Soikkeli on myös väitöskirjassaan *Lemmen leikkikehässä* (1998a) tutkinut rakkauskurssin sovellutuksia 1900-luvun rakkausromaaneissa. Kirjallisuudessa lemmenleikin fraasit saavat uusia merkityksiä, ja hän kysyy, kuinka puhumme, kun puhumme rakkaudesta? Kirjallisuudentutkijana hän yrittää osoittaa, kuinka rakkauskurssin tyypillisille ilmaisutavoille voidaan romaanin rakenteen avulla antaa uusia merkityksiä (Soikkeli 1998a, 17). Soikkeli jatkaa saman aiheen parissa teoksessaan *Tuttua lemmenleikkiä* (2016), jossa hän syventää rakkauskertomusten poetiikkaa, historiaa ja filosofiaa. Soikkelin tekstit inspiroivat minua tutkimaan *Storfångarenia* nimenomaan rakkausromaanina. Ennen Soikkelin väitöskirjaa ei suomalaisesta rakkauskirjallisuudesta kovin laajaa tutkimusta ole tehty. Vaikka otteeni eroaa hänen tutkimustavastaan, lähestyn häntä rakkausromaanin määrittelyssä: rakkausromaanin on muutakin kuin niin kutsuttua viihderomantiikkaa.

Rakkausromaanin määrittelyjä riittää yhtä monia kuin on tutkijoitakin. Esittelen luvussa 5 Pamela Regisin ja Catherine M. Roachin määritelmät ja peilaan Tikkasen romaanin rakkausjuonta niihin. Tarkastelen, miksi *Storfångaren* on tiukkojen genererajojen puitteissa, erityisesti lukijan odotusten kannalta, epätavallinen rakkausromaanin ja samalla sitä, miksi se sellainen kuitenkin määritelmällisesti mielestäni on. Romaanin poikkeava, lyyrinen muoto vastustaa lukijan odotuksia melko tarkkaan määritellystä ja saman kaavan mukaan toistuvasta juonikuviosta, mutta tarjoaa silti rakkauskertomuksen, jossa on rakkaussuhteen kannalta positiivinen loppuratkaisu.

Eva Maria Korsisaaren monitieteinen väitöskirja *Tule rakkaani* (2006) keskittyy naisen ja miehen väliseen etiikkaan kirjallisuuden rakkauskuvauksissa. Hän kysyy, kuinka rakastaa ja kuinka kirjoittaa rakkaudesta, ja pyrkii tarkastelemaan sitä, kuinka rakastavien välinen suhde voisi toteutua ilman, että kumpikaan pyrkisi haltuun ottamaan toista. Hänen työnsä tärkein käsitteellinen lähtökohta on filosofi Luce Irigarayn sukupuolieron etiikka. Kaikista läheisimpienkään toisten kohtaamiset eivät aina toteudu ilman ennakkoluuloja, pelkoja ja vallantahtoa, ja rakkauteenkin ujuttautuu

vapauden ja onnellisuuden sijaan tarrautumista ja tyranniaa, kun toista arvioidaan omista tarpeista ja tavoitteista käsin. (Korsisaari 2006, 9–11.) Korsisaaren tutkimus tarjoaa minulle katsantokantoja rakkauden ja vapauden suhteesta Tikkasen romaanissa.

Sinikka Tuohimaa käsittelee *Storfångarenia* yhdessä *Kapina kielessä* -teoksensa (1994b) tekstianalyysissä. Hän lukee naisten kirjoittamia tekstejä jälkistrukturalistisen radikaalia sukupuolieroa korostavan feministisen teorian tarjoaman feminiinisen kirjoituksen (*écriture féminine, feminine writing*) ja naiskirjoituksen (*woman writing, body writing*) näkökulmasta. Tikkaseen hän soveltaa nimenomaan naiskirjoitusta, joka liittyy vain naisten kirjoittamiin teksteihin. Tuohimaan työtä on arvosteltu muun muassa feministitutkijoiden essentialismista<sup>2</sup> käymän laajan ja moniulotteisen keskustelun laiminlyömisestä ja essentialististen ja antiessentialististen argumenttien sekoittamisesta (Kosonen & Kylmänen 1994, 239).

Tuohimaa (1994b, 94) esittää laveasti ilman lähdeviittausta Tikkasen tietoisesti kehitetyn naiskirjoituksen käsitettä. Tikkanen (1991, 272, 275) on kirjoittamastaan kielestä todennut, että hänen teksteihinsä ilmestyy lyyrisiä kaistaleita kohtiin, joissa ”alkaa polttaa”, ja että teosten tärkein kerrostuma on sanojen välisessä raossa, juuri noissa muun tekstin katkaisevissa lyyrisissä kaistaleissa. Vaikka siis yhdyn Tuohimaan mielipiteeseen Tikkasen kirjoitustavan persoonallisuudesta ja teemojen innovatiivisesta käytöstä, en itse kutsu sitä nais- tai feminiiniseksi kirjoitukseksi.

Pirjo Kukkonen (1993) tutkii hiljaisuuden ja rakkauden käsitteitä kielen- ja kirjallisuudentutkijana: miten kieli kuvaa kahta näin abstraktia ja kvalitatiivista käsitettä kirjallisuuden kuvastimessa. Hänen analyysinsä *Storfångarenin* rakkauden hiljaisesta kielestä on oivaltavaa. Omassa tutkimuksessani rakkauden parina on hiljaisuuden sijaan vapaus, mutta Kukkonen tutkimus osuu joka tapauksessa lähimmäksi omaa kysymyksenasetteluani.

---

<sup>2</sup> Essentialismikeskustelusta katso esim. Rojola 1996/2004, 159–178, Moi 1985, Spivak 1987, 206–207.



Tikkasen tuotantoa käsitteleviä pro gradu -tutkielmia on Suomessa tehty useampia. Tuoreimpina Heidi Vaarala (2004) Oulun yliopistosta käsittelee Märta ja Henrik Tikkasen ristiriitaistuvia identiteettitarinoita heidän käymässään kaunokirjallisessa dialogissa ja Riitta Jytilä (2006) Turun yliopistosta käsittelee *Rödluvania* puhumisen ja puhumattomuuden representaatioiden kautta. *Storfångarena* tarkastelevat Tuija Tikkanen (2002) Helsingin yliopistosta intertekstuaalisuuden, naiseuden ja identiteetin ja Kristiina Saksa (2001) Tampereen yliopistosta feminiinisen kirjoituksen ja subjektin näkökulmasta.

Omassa tutkimuksessani luen *Storfångarena* rakkausromaanin genren konventioita vasten ja kysyn, miten se suhteutuu niihin. Analysoin narratologisia välineitä apunani käyttäen romaanin lyyristä kerrontaa. Millä tavalla teoksessa kuvataan rakkautta, vapautta ja näiden yhdistämistä? Millaisia rajoituksia vapaaseen rakkauteen sisältyy ja mitä rakkauteen liittyviä yhteiskunnallisia merkityksiä romaanin naisen ajattelutavasta on löydettävissä? Sen lisäksi, että luen romaania rakkauskertomuksena, kiinnitän huomiota sen lyyriseen tapaan kertoa aiheestaan. Mitä lyyrinen muoto tekee rakkaudesta kertomiselle ja miksi näin?

Käytän tutkimuksessani hyväkseni kertomakirjallisuuden rakenteita ja kerronnan keinoja tutkivan narratologian käsitteitä. Wayne C. Boothin kertomuksen retoriikka on narratologian teoreettisia perusteita. Retoriikan ydin on kommunikaatiossa ja vaikutamisessa: millaisia kommunikaation resursseja tekijällä on hänen asettaessaan teoksensa lukijan eteen. Yksi kertomuksen retorisen teorian kehittelijöistä, James Phelan, ymmärtää kertomuksen yksinkertaisimmillaan retorisenä tekona, jossa joku kertoo jollekulle jossakin tilanteessa jostain syystä, että jotakin tapahtui. Phelan käyttää homodiegeettisestä ensimmäisen persoonan kerronnasta nimitystä henkilökerronta (character narration). Henkilökerronnan kertojana toimii henkilöhahmo, henkilökertoja (character narrator), joka siis toimii tarinassa kahtena minänä: kertovana ja henkilöhahmona. (Phelan 2005, xi, 1, 161.) Henkilökerrontaan liittyvät keskeisesti teoksen eri toimijoiden monimutkaiset suhteet. Phelanin jaottelusta itselleni keskeisin on epäluotettavan henkilökertojan ja sisäistekijän suhde sekä lukijan rooli vastaanottajan sijaan osallistujana. Tämän roolin siirtymän aiheuttaa nimenomaan romaanin lyyrisyys.

Lähden liikkeelle retorisesta näkemyksestä, koska teorian lähtökohdat tarjoavat hedelmällisen tavan määritellä työni tekemisen motivaatiota. Tähän liittyy Phelanin huomio tekstin tulkinnasta: Jotta se olisi mielekästä, on otaksuttava, että teksti on suunniteltu tietyllä tavalla, jotta se vaikuttaisi lukijaan. Tuo suunnitelma ilmaisee itsensä esimerkiksi tekstin sanojen, rakenteiden ja muodon sekä sen käyttämän lajityypin ja konventioiden kautta. Tekstin tekijät, lukijat ja tekstit itsessään toimivat kehässä, jossa ne väistämättä vaikuttavat toisiinsa. (Phelan 2007, 4–5.) Retorinen kertomusteoria olettaa, että tekstissä itsessään on eettisiä ja esteettisiä Aspekteja, ja se kutsuu lukijan eettiseen ja emotionaaliseen kommunikointiin (Lehtimäki 2009, 34). Katja Seudun (2012, 250) tapaan ajattelen, että tässä vuorovaikutuksessa lukija tulee tekstin kielellisten ja rakenteellisten elementtien kautta tietoiseksi sen emotionaalisesta ja/tai eettisestä sisällöstä, vaikka teksti ei niitä suoraan pureskeltuina lukijalle tyrkytä. Koska koen, että lyyrinen kerronnan muoto on Tikkasen romaanissa poikkeuksellisen huomiota herättävä piirre, ajattelen, että siinä piilevät avaimet koko teoksen tulkintaan.

Sisäistekijä (implied author) on Wayne C. Boothin käyttönottama käsite, joka tarkoittaa tekstin uskomusten, normien ja tavoitteiden lähdettä ja sen tarkoituksen alkuperää. Sisäistekijä on tavallaan teoksen ylin arvomaailma, joka sisältää kaikkien henkilöhahmojen kaiken toiminnan moraaliset ja emotionaaliset ulottuvuudet. (Nünning 2005, 239.) Käsite on monisyinen ja siitä on esitetty toisistaan poikkeavia tulkintoja. Booth ajatteli sen kirjailijan ”toisena minänä”, kun taas useimmille hänen seuraajilleen se on enemmänkin tekstuaalinen funktio. Rimmon-Kenan esimerkiksi pitää turvallisempänä näkemystä, jonka mukaan lukija konstruoi sisäistekijän tekstin komponenteista, jolloin sitä ei ajatella personoituna tajuntana tai itseytensä. Sisäistekijällä ei ole ääntä eikä hän toimi kertojana tai puhujana, joten hän on pikemminkin kokoelma normeja ja arvoja. (Ks. Phelan 2005, 38; 40.)

Sisäistekijän käsite on erityisen tarpeellinen esimerkiksi ironian tai epäluotettavan kertojan tapauksessa. Kertojan epäluotettavuuden havaitseminen vaatii jonkinlaisen standardin, jota varten luotettavuuden astetta voi tarkastella. (Nünning 2005, 240.) Peilinä sisäistekijälle on ajateltu Wolfgang Iserin alun perin esittelemää sisäislukijan (implied reader) käsitettä. Se on ideaali lukija, jonka sisäistekijä vaatii vastaanottajakseen. Käsitettä on kritisoitu sen lähestymisestä intentionaalisuutta: kriitikkojen mukaan se on

oikeastaan identtinen tekijän intention kanssa. (Schneider 2005, 482.) Sisäislukija voidaan ymmärtää niin sanottuna tekstinsisäisenä mallilukijana. Sen ajatellaan luotuna abstraktiona tunnistavan kaikki tekstiin koodatut merkitykset ja retoriset efektit. Todellisiin lukijoihin vaikuttavat monet tekstinulkoiset seikat, kuten esimerkiksi mielen-tila tai henkilöhistoria, joten he eivät ole yhtä ennakoitavia. (Helle & Hollsten 2016, 20.)

Patriarkaalisten rakenteiden kritiikin analysoimisessa käytän apunani feminististä kirjallisuudentutkimusta. Kysymäni kysymykset linkittyvät pitkälti etiikan alaan. Kaunokirjallisuus on olennainen osa elämän moraalisten ulottuvuuksien ymmärtämistä, kuten myös moraalifilosofi Martha C. Nussbaum huomauttaa. Samastuminen, eläytyminen, vetoavat mielikuvat ja kerronta onnistuvat abstraktia argumentointia paremmin herättämään lukijan eettisen tietoisuuden. (Nussbaum 1990, 3–53; Korsisaari 2006, 37.) Siksi rakkauden ja vapauden kaltaisten universaalien ilmiöiden tutkiminen kaunokirjallisuuden tarjoaman yksittäistapaukseen keskittyvän tarinan kautta on perusteltua ja tarpeellista. Myös Kaarina Määttä (2007, 1) toteaa Eva Maria Korsisaaren väitöskirjaa arvioidessaan osuvasti:

Rakkauden lumous on kiehtonut ihmisiä ja inspiroinut kaunokirjallisuutta ja filosofiaa, taidetta ja ihmistieteitä kautta aikojen. Viimeistä sanaa ei silti ole sanottu, ja siksi kaikki rakkautta ymmärrettävämmäksi tekevä tutkimus on arvokasta.

## 1.2 Erilaisia rakkauskäsityksiä

Länsimaisen kulttuurin perinteinen rakkauden jako on peräisin Platonilta antiikin Kreikasta ja pitää sisällään eroksen (eroottinen rakkaus), filian (veljellinen rakkaus), nomoksen (ihmisen rakkaus jumalaa kohtaan) ja agapen (jumalan rakkaus luomakuntaansa kohtaan). (esim. Singer 1966/1984.) Kulttuurihistorioitsija Denis de Rougemont näkee, että länsimaisessa kulttuurissa on vallalla agape-käsitteelle perustuva kristinusko ja eros-usko, joka on peräisin kerettiläisistä liikkeistä ja sittemmin filosofiaasta (ks. Soikkeli 2016, 72).

Korsisaari (2006, 18) on tiivistäen eri lähteitä määritellyt kattavasti romanttisen rakkauden, joka on tarpeellisin oman tutkielmani näkökulmasta. Romanttisessa rakkauksessa rakkaus kohdistetaan tiettyyn ihmiseen, kaivataan likeiseen yhteyteen rakastetun kanssa, ja tällainen rakkaus on luonteeltaan seksuaalista. Lisäksi siihen liittyy usein ihannointia ja vastuksia. Kirjailija Stendhalin (1783–1842) mukaan ihannoidessaan rakastettuaan rakastaja ei pelkästään näe hänessä aidosti läsnä olevia ihailtavia piirteitä, vaan hän myös liittää tähän piirteitä, jotka vastaavat hänen käsityksiään täydellisestä ihmisestä. Korsisaari huomauttaa, ettei Stendhal kuitenkaan täsmennä, onko tämä prosessi itsekkyyttä, jolla nähdään rakastettu kaikkia toiveita vastaavassa valossa, vai ”rakastajan mielikuvituksen suoma mahdollisuus nähdä rakastettu paitsi kaikessa todellisessa myös ehkä vasta tulevassa loistossaan” (Korsisaari 2006, 20).

Filosofi Francesco Alberoni taas esittää, että rakastuessaan kaikki ihmiset tekevät sen virheen, että kuvittelevat epätavanomaisen elämyksen johtuvan rakastetun ominaisuuksista. Rakastettu tai rakastaja itse ei kuitenkaan kanna näitä piirteitä mukanaan, mutta syntyneen suhteen erikoislaatu, juuri nämä kaksi yksilöä yhdessä, synnyttävät epätavanomaisen elämyksen, joka saa rakastetun näyttämään erilaiselta ja epätavanomaiselta. (Alberoni 1979/1984, 5–9.) Sekä Stendhalin että Alberonin ajatukset ovat mielenkiintoisia sen kannalta, että *Storfångaren*-romaanissa vain kertojana toimiva nainen saa äänen ja mies piirtyy esiin hänen ajatustensa kautta. Luen tämän suurimmilta osin feministisenä ratkaisuna, jossa nainen saa ajan, tilan ja mahdollisuuden pohdita omia tarpeitaan ja halujaan ilman miehistä katsetta, mutta voisi myös kysyä, kuinka paljon rakkauteen sekoittuu ihannointia? Missä määrin nainen asettaa mieheen ominaisuuksia, joita haluaa rakastetullaan olevan?

Korsisaari mukailee Denis de Rougemontin ja Riitta Jallinojan ajatuksia rakkauden vastuksista. Vastus synnyttää tunteen väkevämpänä kuin se ehkä muuten olisi. de Rougemontin mukaan esimerkiksi keskiajan tunnetuimmassa romanssissa Tristan ja Isolde eivät olekaan rakastuneet toisiinsa vaan rakkauteen ja rakastettuna olemiseen. Poissaolo pitää yllä rakkauden paloa. Jallinojan mukaan rakkauden vastukset ovat erityisesti länsimaissa siirtyneet ulkoa sisälle päin. Aiemmin sellaisina toimivat esimerkiksi sosiaalinen eriarvoisuus, poliittinen vihanpito tai sovittu avioliitto. Romanttisen rakkauden voisi sanoa arkipäiväistyneen: ihannoinnin tilalla on arjen jakaminen toisen

kanssa, ja parinmuodostus on vastusten puuttuessa vaivatonta. Kamppailu käydään suhteen sisällä, esimerkiksi epävarmuudesta tai sitoutumiskammosta, eikä enää liittoututa taistelemaan yhdessä ulkoa päin tulevaa uhkaa vastaan. (Korsisaari 2006, 20–22.)

Kirjallisuudentutkija Viola Parente-Čapková (2003, 68) pohtii L. Onervan romaania *Mirdja* (1908) käsittelevässä artikkelissaan vuosisadanvaihteen (*fin-de-siècle*) naiskirjoittajille ajankohtaista kysymystä vapaasta rakkaudesta: Onko naiselle mahdollista löytää tasapainoa vapauden ja rakkauden välillä, jos rakkauden ideaali merkitsee täydellistä antautumista ja itsen luovuttamista toiselle? Kysymys on Onervan naishenkilöhahmoille ominainen ja yli seitsemänkymmentä vuotta myöhemmin toistuu myös Tikkasen romaaneissa uusien ajan tuomien sävyjen kera.

”Vapaa rakkaus” käsitteenä on 1800-luvulla tarkoittanut vielä laajasti kaikkia ihmisten välisiä intiimejä suhteita, jotka rikkoivat niille perinteisesti asetettuja rajoituksia (Singer 1984/1987, 420). Onervan teksteissä ideaali vapaa rakkaus kahden itsenäisen, tasa-arvoisen henkilön välillä toimii jatkuvassa dialogissa sellaisen rakkauden idean kanssa, jossa taistellaan vallasta ja ylemmyydestä. Suhde on joko kahden vahvan yhteenliittoutuma tai määräämisen ja alistamisen liitto. Alistaminen myös erotisoidaan dekadenssin hengessä. Naishahmo haluaa, että jompikumpi suhteen osapuolista on toisen ”orja”, että häntä itseään joko palvotaan tai dominoidaan. Isäntä–orja-kuvasto kulkee käsi kädessä miehen ja naisen välisen rakkauden kuvauksen kanssa useammassa Onervan teoksissa. (Parente-Čapková 2003, 68.)

Toinen ja kuuluisin *fin-de-sièclen* tapa käsittää vapaa rakkaus on ilman avioliittoa puhtaasti rakkaudesta tapahtuva suhde. Käsitystä kehitettiin erityisesti radikaalifeminismin piirissä, ja sen toivottiin ratkaisevan kaksinaismoralismin ja prostituution ongelmat tuomalla miehen ja naisen välille haluttu sekä seksuaalinen että henkinen yhteys. Pohjoismaissa ajatuksia kehittänyt erityisesti ruotsalainen Ellen Key. (Parente-Čapková 2003, 68–69.) Parente-Čapková (2003, 69) tuo kuitenkin ilmi Riitta Jallinojan huomion siitä, että monien ajatusta puoltavien motiivi ei ollut naisen vapauttaminen vaan ajatus siitä, että mies on luontaisesti taipuvainen ”kevytkenkäisyyteen”. Naisliike piti luonnollisesti näitä perusteluja moraalisesti arveluttavina.

Vapaan rakkauden teeman kytkeminen naisasialiikkeen emansipatoriseen naiskäsitykseen toteutui Suomessa vain pienen joukon piirissä. Vapaan rakkauden kannattajien teesi oli, että se vapauttaisi naiset epäoikeudenmukaisuudesta, johon avioliitto heidät aina johtaa. Avioliittoa hallitsivat muodolliset säännöt, joihin yksilö ei voinut vaikuttaa, kun taas vapaa rakkaus pohjautui vapaaehtoiseen ja henkilökohtaiseen valintaan. (Jallinoja 1983, 108.) Vuosisadan alun Suomessa suhtauduttiin myönteisesti työväenliikkeessä kehitettyyn ajatukseen toverirakkaudesta, joka ei sido osapuolia porvarillisen omistusperiaatteen mukaisesti, mutta vapaan seksuaalisuuden korostamiselle aika ei vielä ollut kypsä. Naista luonnehti edelleen äitiys, ja vasta seuraavan sukupolven nainen haluttiin nähdä mieluummin sukupuolientona. 1800-luvun lopulta saakka muualla kehitellyt teemat ja laajamittaisempi seksuaalinen vapautuminen nousivat Suomessa esiin vasta 1960-luvulla ja sekoittuivat uuden naisasialiikkeen nousukautteen. (Jallinoja 1983, 110–111.)

Jallinoja esittää 1960-luvun pohjoismaisen sukupuoliroolikeskustelun saaneen alkusysäyksen Eva Mobergin kirjoituksesta ”Kvinnans villkorliga frigivning” (1961). Siinä tämä hahmottelee käsitystä kahdenlaisista naisiin kohdistuvista asenteista: Yhtäältä perinteiset sukupuoliroolikäsitykset kahlitsivat naisen elämää ja toisaalta monet naiset pyrkivät vapautumaan näiden käsitysten luomista rajoituksista, jotta voisivat toteuttaa ”yksilön vapainta mahdollista kehitystä”. Naisten uutta roolia ei rajoitettu enää työssäkäyntiin, vaan yhtä tärkeä oli vaatimus tasa-arvon toteutumisesta avioliitossa. Tässä tuli kysymykseen myös miehen emansipaatio: miesten tuli osallistua naisten kanssa tasaveroisesti kodin ja lasten hoitoon. Ajatukset olivat merkittäväällä tavalla uusia. (Jallinoja 1983, 147.)

Yhdistys 9:n perustamisen jälkeen ajatukset saivat lisää tulta alleen, ja muun muassa sukupuolielämästä tuli naisillekin myönteinen asia, syntyvyyden säännöstelystä käytiin keskustelua ja käsityksiä avioliitosta väljennettiin. Avioliiton tuli olla eräänkin Ylioppilaslehden artikkelin mukaan ”syvä ja tarkoituksellinen suhde kahden tasaveroisen ihmisen välillä, jotka ovat tietoisesti ja vapaina valinneet toisensa. Suhde, joka ei kummaltakaan osapuolelta kieltäisi tilapäisiä sukupuolisia suhteita muidenkin henkilöiden kanssa”. (Jallinoja 1983, 159.) Rakkaussuhteista haluttiin tehdä yksityisiä suhteita, joita ei säädeltäisi laein ja asetuksin. Naisen ja miehen roolit lähentyivät

toisiaan, koska se nähtiin yhtenä tapana luoda edellytykset naisen ja miehen väliselle suhteelle. Yhdistys 9:n naiskäsitykselle oli ominaisempaa halu muuttaa naisen roolia miehen roolin suuntaan, kuin vähentää esimerkiksi miesten rooliin kuuluvaa kilpailuhenkisyttä. (Jallinoja 1983, 160–161.)

### 1.3 Feministinen näkökulma

Rakkaus tutkimuskohteena kantaa mukanaan konnotaatioita sukupuolesta ja seksuaalisuudesta. Lisäksi tutkimusteokseni kirjoittajan ollessa itsensä feministiksi määrittelevä ja kirjoitushetkellä aktiivisesti 1970–80-luvun feministisissä liikkeissä toiminut henkilö, on nähdäkseni mahdotonta olla huomioimatta sitä. Koen, että aikakauden diskursiivinen ilmapiiri antaa väistämättä sävyjä taiteeseen, ja otan ne huomioon luennassani. Ajattelen Rita Felskin (1989, 14) tavoin, että feministinen kirjallisuus laajasti määriteltynä sisältää kaikki sellaiset tekstit, joissa on nähtävissä kriittinen tietoisuus naisen asemasta ja ylipäänsä sukupuolesta problemaattisena kategoriana. Käytän kategorioita ”nainen” ja ”mies”, koska en voi ohittaa sitä faktaa, että kohdeteokseni käyttää niitä tutkimuskysymykseeni olennaisesti liittyvällä tavalla ja jossain määrin vahvistaa binääristä sukupuolijärjestelmää. Samaa tekee myös rakkausromaanigenren tutkimus, josta esitän myöhemmin muutamia kriittisiä huomioita. Luen asennoitumiseni Elsi Hyttisen (2012, 21) tapaan strategiseksi essentialismiksi, jossa tiettyjä kategorioita oletetaan, jotta kyettäisiin edistämään tiettyä päämäärää ja saataisiin sanottua maailmasta ylipäätään jotakin.

Romanttisen rakkauden tapauksessa feministiset tutkijat ovat aiemmin olleet lähes yksimielisen kriittisiä: avioliittoloukun syöttinä se on palvellut naisen alistamisen oikeuttajana, ja viihteellisen romantiikan kuluttajina naiset ovat myös itse osallisia itsensä alistamiseen. Romanttinen rakkaus on nähty sukupuolitetun, epätasa-arvoisen ja emotionaalisen vaihdon paikkana, jossa nainen saa vähemmän kuin antaa sekä luopuu samalla mahdollisuudesta käyttää energiansa tärkeämpiin kohteisiin. Romanttinen rakkaus käytännön kulisseineen merkitsee siis naiselle vaaraa ja ansaa, ja sen halu ja kaipuu on kulttuurisesti tuotettu ja ylläpidetty. (Liljeström 1999, 7; Jackson 1995, 49–50.) Märta Tikkanen on kirjoittanut osana toisen aallon feminististä kenttää, jolloin

romanttista rakkautta kohdeltiin ilmiönä edellä kuvatun lailla kriittisesti. Oletan, että aikakauden keskustelu on antanut sävyjä hänen *Storfångarenissa* käsittelemiinsä teemoihin. Rakkauden yhdistäminen vapauteen on ollut keskeinen naisen emansipoitumiseen kytkeytyvä ongelma.

Sittemmin katsantokannat niin romanttisesta rakkaudesta kuin naiskategoriasta ovat moninaistuneet. Romanttisen rakkauden diskurssin toimiminen postmodernissa, merkityksiltään ainakin näennäisen nopeasti muuttuvassa yhteiskunnassa on tutkijoiden kasvava mielenkiinnonkohde. Romantiikasta nauttimisen tai rakkauden kokemisen ei tarvitse mitätöidä kriittisyyttä tai skeptisyyttä romantiikan ihanteita tai niiden sukupuolitettuja merkityksiä kohtaan. Romanttista rakkautta on alettu myös enenevässä määrin käsitellä homo- ja lesbosuhteiden näkökulmasta, vaikka heteroseksuaalinen rakkaus edelleen hallitsee rakkauden kulttuurisia representaatioita. (Liljeström 1999, 8–10; Jackson 1995, 49–50.)

Koska rakkautta ei suoranaisesti voi havainnoida, täytyy sen sijaan analysoida tapoja puhua ja kirjoittaa siitä. Tämä on romanttisen rakkauden kulttuurisesti tuotettujen ja ylläpidettyjen diskurssien tutkimista, toteaa sosiologi ja feministitutkija Stevi Jackson. (1995, 52.) Diskurssit osaltaan rakentavat kokemustamme ja ymmärrystämme rakkaudesta. Jackson korostaakin tunteiden muodostumista kulttuurin sisällä, ja näyttää miten esimerkiksi lacanilainen psykoanalyttinen näkökulma jättää sen huomiotta. ”Halu” ei ole samanlaista halua kaikkialla, vaan siihen on liitetty erilaisia määritteitä kulttuurista riippuen. Fantasiatkaan eivät ilmesty täydellisinä sellaisenaan alitajunnastamme, vaan me itse vaikutamme niiden konstruointiin kulttuuristen resurssiemme puitteissa. (Jackson 1995, 52, 56–57.)

Rakkaussuhteet myös nähdään usein tasa-arvoisina, mutta romanttisen intohimon pakonomainen ja epävarma luonne tuovat mukanaan kamppailun vallasta. Rakastuneena olemisen on toisen armoilla olemista, vailla valtaa. Tila kuitenkin tuottaa myös lupauksen vallasta, koska toisen armoilla olo on molemminpuolista. Historiallisesti tämä on nähty naisen voimavarana, ainoana tapana ottaa miehestä ylivalta. Teema – miehen kesyttäminen ja muuttaminen rakkauden avulla – on myös rakkausromaaneissa toistuva. (Jackson 1995, 54.) Samaan tapaan naisen esittäminen osapuolena, joka odottaa



rakastettua ja puhuu rakastetun poissaolosta, on suomalaisessa rakkausromaanissa tiuhaan käytetty motiivi (Soikkeli 2016, 92).

Kirjallisuudentutkija Rachel Blau DuPlessisin (1985, 3) mukaan narratiivi voi toimia pienemmässä mittakaavassa samaan tapaan kuin ideologia: representaatioiden systeeminä, jonka mukaan järjestämme maailman sellaiseksi kuin kuvittelemme. Narratiiviset rakenteet ja subjektit tuottavat oletuksia, konflikteja ja fiktiivisiä rajoja kokemuksille. Ne tarjoavat sekä ”luonnollisia” että ”fantastisia” merkityksiä, joiden mukaan elämme. Feministiselle kritiikille ja naiskirjoittajille tärkeää onkin ollut kysyä, mitkä tarinat voidaan kertoa ja toisaalta, miltä tuntuu tulla kerrotuksi sekä kirjallisessa että sosiaalisessa kehyksessä? Millä tavalla juoni ratkaistaan? Nainen on historiallisesti usein läsnä vain tarinan kertomattomalla puolella. (DuPlessis 1985, 3.) Esimerkiksi naisen kohtalo romanttisissa juonirakennelmissa tekee näkyviksi käsityksiä perheestä, seksuaalisuudesta ja sukupuolesta, ja konventionaaliset narratiiviset rakenteet on syytä kyseenalaistaa. Vielä 1800-luvullakin naishahmon vaihtoehdot näyttivät olevan tukahduttava avioliitto tai itsetuhoon johtava sisäänpäin kääntyminen. (Felski 1989, 124.)

## 2 RAKASTUNEEN MYYTTINEN GRÖNLANTI

*Storfångaren* alkaa naisen odotuksella. ”Under tiden väntar jag på dej”<sup>3</sup> (*Storfångaren* = St 7), puhuu naiskertoja miehelle. *Storfångaren* liikkuu jäävuorten helisevän turkoo-sinvihreän vivahteen, naskalinterävien huippujen, föhntuulten sulavesivirtojen ja mer-ten ankan häikäilemättömyyden maisemissa. Niiden – ja paljon muun – nimissä nai-nen pyytää saada rakastaa. Rakkaus ja poissaolo toisen luota punoutuvat dokumentaa-riseen kuvaukseen Grönlannista ja sen ihmisistä ja taruista. Teoksessa ristiriita ei niin-kään ole miehen ja naisen välillä – miehen ääni ei edes pääse kuuluviin – vaan naisen itsensä sisällä, rakkauden läheisyyden tarpeessa ja yksinäisyyden välttämättömyy-dessä (Tikkanen 1991, 283).

*Storfångarenin* suomalaisessa ja ruotsalaisessa kriitikkovastaanotossa oli aikanaan eroavaisuuksia: ruotsalaiset kriitikot olivat lähes poikkeuksetta tulkinnoissaan innos-tuneita, jopa runollisia. Intensiivinen eläytyminen on näyttänyt auttavan heitä ymmär-tämään teoksen yllättävän rakenteen, joka taas suomalaisissa kriitikoissa on herättänyt epävarmuutta. Arvosteluissa Tikkasen kieltä kiitellään, se on ”niukkaa mutta loputto-man hellää”, sanat ”väreilevät sensualismia” ja lyyriset katkelmat ovat ”rakkauden kieltä”. (Tuohimaa 1990, 28–29.) Tikkanen (1991, 283) toteakin teoksen olevan tyy-lillisesti, kielellisesti, rakenteellisesti ja ehkä jopa sisällöllisesti vaativampi kuin mi-kään hänen aiemmista teoksistaan.

*Storfångarenin* motto, ”[t]ro inte ett ord av vad jag säger, allt är sant.”<sup>4</sup> (St 5, 93) on paradoksaalinen. Märta Tikkasen laajaa tuotantoa leimaa omaelämäkerrallinen tyyli, ja näen, että lukuohjeella hän toisaalta korostaa tätä ja toisaalta leikittelee taiteilijan vapauksilla: vaikka kirjailijan tuotantoa on totuttu lukemaan hänen omaa elämäänsä vasten, se ei poista sitä, että hän voi mielensä mukaan muuttaa tapahtumia päinvastai-siksi ja lisätä ja poistaa elementtejä sieltä mistä tahtoo, kuvitella toisin. Teoksessaan *Kaksi* (2004, 25) Tikkanen kuvaa kyseistä luovaa prosessia: ”Kun ihminen ryhtyy so-peuttamaan ns. todellisuuden materiaalia omiin aihioihinsa, ei todellisuus välttämättä ole entisensä, se ottaa uomistaan lisäaineksia eikä ole enää huuhdottavissa esiin –”.

---

<sup>3</sup> ”Sillä aikaa minä odotan sinua.” (*Suurpyytäjä* = Su 7)

<sup>4</sup> ”Älä usko sanaakaan siitä mitä sanon, kaikki on totta.” (Su 5, 81)

Lukuohje toimii myös epäluotettavan kertojan tasolla. Kertoja toteaa itse valehtelevansa niin paljon kuin lystää.

Romaanissa on henkilökertoja, nimeämätön nainen, joka toimii sekä kertojana, että henkilöhahmona. Kertomus on fokalisoitu yksinomaan hänen näkökulmaansa. Luvuissa kaksi ja kolme käsittelen rakkaudesta ja vapaudesta kertomista ja lyyristä kertontaa niitä korostavana tekijänä. Jaottelen rakkaudesta ja vapaudesta kertomisen teemaattisesti: Käsittelen seuraavissa luvuissa ensin kerronnan uloimpia kaaria, eli myyтин uudelleenkirjoitusta ja luonto- ja matkametaforia. Erittelen, mitä luontoa ja matkaa kuvaamalla tullaan kertoneeksi henkilöhahmojen toiminnasta ja suhteesta, ja sitä, mitä myyтин kaltaisen sitkeän narratiivin uudelleenmuotoilu tarinalle antaa. Tämän jälkeen analysoin rakkauden ja vapauden suurempia kuvauksia: rakkaussuhteen muistelua ja suoraa vapauden tarpeen ilmaisua, joka yhdistyy metafiktiivisesti kirjoittamisen tarpeeseen ja luomisen pakkoon. Kysymykseni rakkauden ja vapauden kertomisesta on siis kolmella tasolla: mitä kerrotaan, miten kerrotaan ja miksi? Kaikissa teemoissa luentani saa lisävyöjä kerronnan lyyrisyydestä ja sen tarjoamista merkityksistä. Lyyrisen ja kerronnallisen muodon piirteitä ja toimintaa käsittelen tarkemmin luvussa neljä.

## 2.1 Storfångaren-myytti

Rachel Blau DuPlessis (1985, 105–106) kirjoittaa myyttien olevan käytetyimpiä uudelleenkirjoittamisen, -tulkitsemisen ja -visioinnin muotoja, joihin naiskirjailijat tarttuvat. He uudelleenmuotoilevat erityisen aseman saavuttaneen, useita representaation ulottuvuuksia sisältävän sitkeän narratiivin. Myytti ilmaisee kulttuurista yhteisymmärrystä ja koherenssia, joiden kritisointiin kirjoittaja voi käyttää myyttiä ja sen viehätysvoimaa hyväkseen saavuttaakseen mahdollisimman suuren jännitteen.

Romaanissa kulkee mukana useampia grönlantilaisia myyttejä ja taruja. Tärkein näistä on romaanille nimensäkin antanut myytti suurpyytäjistä. Kertoja toteaa grönlantilaisen myyttien olevan täynnä dramatiikkaa, hurjuutta ja väkivaltaa. Ne ovat taistelua ei ainoastaan luonnonvoimia vaan myös vihamielisiä ihmisiä vastaan. Suurpyytäjän myytti kertoo suuresta pyyntimiehestä, joka saa kaikista suurimmat saaliit: lohta ja lotaa, haahkoja, ruokkeja, kuplahylkeitä ja mursuja, myskihärkiä ja peuroja, jotka

hänen naisensa laittaa. Eräänä päivänä meri vie pyytäjän eikä hän enää palaakaan pyyntiretkeltään. Nainen odottaa odottamistaan, heidän poikansa varttuu ja nainen seisoo rannalla odottaen ja muistaen suurta pyyntimiestään, jonka hän kerran pyydysti. Myyttiä esitetään laulaen ja tarinaa säestävät ”ajaa – ajajaa” -hyräilyt. ”Ajaa – ajajaa” -laulelmaa toistetaan romaanin eri kohdissa, ja tämä kutsuu tulkitsemaan kohtia myytistä käsin.

Kertoja kysyy ”kan storfångare överhuvudtaget fångas? Eller låter de sej tas bara av hav och mörker?”<sup>5</sup> (St 48–49) Hänen ideaalinsa miehen mutta eritoten myös naisen vapaudesta ei toteudu myyteissä, joissa naisen elämä on ohi kun hän menettää miehensä, naista kuritetaan tai hän on isän tai veljen päätösvallan alaisena. Ihmissuhteissa vallitsee omistussuhde. Myytin nainen toki kokee itsekkin pyytäneensä miehen, mutta menetyksen kohdatessa pyytämisen idea kyseenalaistuu, onko se ylipäänsä mahdollista? Nainen alkaa sovittaa myyttiä oman elämänsä raameihin sanoen ”vem är fångst och vem är storfångare, finns det inga verb så kan man heller varken fånga eller snärja, varken binda eller tvinga, varken lova eller bryta löften”<sup>6</sup> (St 63), ja näin korostaa omaa ja toisen vapautta valita. Sitomisesta ja pakottamisesta, lupauksista ja lupausten rikkomisesta jää lukijalle epävarma olo: naisen omakaan suhde ei siis ole myytistä vapaa, hänen vapaan rakkauden ideaalinsa mukainen?

Myytin käsittelyssä näkyy tapa, jolla kerronta muuttuu, kun konkreettisen kerronnan kohteena olevan asian sijaan puhutaankin rakkaudesta: Myytti kerrotaan aluksi neutraalisti, juonellisesti etenevänä, mutta myöhemmin, kun nainen samastaa itsensä myyttiin, sieltä poimitut elementit (kuten ajaa – ajajaa) rikkovat kuvauksen ja kerronta tiivistyy. Nainen kritisoi myytin odottavaa naista, mutta kokee samalla olevansa itse samassa tilassa ja defensiivisesti perustelee tätä vastaan. Tihentyneen kerronnan, jossa ei enää ole isoja alkukirjaimia, ei pisteitä eikä kieliopillisesti korrektia syntaksia, päämäärän voisi nähdä olevan tunteiden kuohumisen osoittamisessa. Kysyessään ”kan man tänka sej vulkanutbrott med lock för kratermyningen?”<sup>7</sup> (St 63) saa hän

---

<sup>5</sup> ”Voiko suurpyytäjää ylipäänsä pyydystää? Vai antautuuko hän vain meren ja pimeyden vietäväksi?” (Su 45)

<sup>6</sup> ”kuka on saalis ja kuka suurpyytäjä, jos ei ole verbejä ei voi myöskään pyydystää eikä pyytää, ei sitoa eikä pakottaa, ei luvata eikä rikkoa lupauksia” (Su 56–57)

<sup>7</sup> ”voiko kuvitella tulivuorenpurkausta kansi kraatterin suulla?” (Su 57)

lukijankin kiihtymään suoralla, vaativalla kysymyksellään. Tulivuorenpurkaus on voimakas luonnonilmiö, ja sen estäminen kannella on mahdotonta; laava kiehuu yli. Näin kiehuvat myös naisen ajatukset ja tunteet. Tunteellisuus toimii tässä kahteen suuntaan, tarinan sisällä myytti liikuttaa naista, ja hänen samastumisensa myyttiin tuo sen lähemmäs lukijaa. Nainen liikuttuu ja suoralla lukijalle osoitetulla kysymyksellään valuttaa liikutuksensa myös lukijaan.

Nainen kääntää lopulta suurpyytäjän myytin nurin niskoin: Hän ei enää ole odottaja, se joka jää, vaan se joka pyydystää. ”Ajaa – ajajaa” saa taas myyttiin palaamisen tekstissä pysähtymään, ja tällä kertaa sitä merkitään huutomerkillä, kuin osoituksena uudenlaisesta valtasuhteesta ja voimasta: ”Storfångaren infångad, tillfångatagen, tagen, till fångst förvandlad, viltbråd förändrad, fjäder i min hatt, stövelklacken i ögat, ajaa – ajajaa!”<sup>8</sup> (St 144) Adrienne Rich kutsuu tällaista vanhaan narratiiviin pureutumista kriittisellä katseella naisen selviytymiskeinoksi. Perinnettä ei tulisi vain jatkaa sellaisenaan vaan vapautua sen kahleista. (Ks. DuPlessis 1985, 107.) Storfångaren-myyttiä ei kirjoiteta sellaisenaan uusiksi, mutta sen tarina asetetaan uusiin kehyksiin ja vaiennettu naishahmo saa – ottaa – äänen. Hän provosoi miestä kertoakseen, ettei aio odottaa.

Edellisessä lainauksessa myös toistoa on käytetty lyyrisyyttä ja täten kohdan vaikuttavuutta lisäävänä tehokeinona. ”Storfångaren infångad, till fångatagen, tagen, till fångst förvandlad - -” Fånga-sanan toisto rytmittää virkkeen hakkaavaksi, mikä lisää sen voimaa, joka on tulkittavissa merkitystasoltakin. Samaan tapaan toisto ja rytmi ovat kriittisessä osassa jo aiemmin, kun kertoja ajattelee myyttiä: ”[V]em är fångst och vem är storfångare, finns det inga verb så kan man heller varken fånga eller snärja, varken binda eller tvinga, varken lova eller bryta löften.”<sup>9</sup> (St 63) ”Vem är” ja ”varken – eller” ovat ilmauksia, joita kertoja toistaa. Kirjaimellisen merkityksen puolesta ne olisi voinut korvata erilaisella syntaktisella rakenteella, joten toisto tulee ottaa merkitystä luovana tekijänä analyysiin mukaan. Rytmii saa aikaan halun lukea kohtia ääneen.

---

<sup>8</sup> ”Suurpyytäjä pyydyksessä, vangittuna, väsyttynä, saaliiksi saaneena, riistaksi tulleen, sulka hatussani, saappaankorko silmässä, aijaa – aijjaa!” (Su 125)

<sup>9</sup> ”kuka on saalis ja kuka suurpyytäjä, jos ei ole verbejä ei voi myöskään pyydystää eikä pyytää, ei sitoa eikä pakottaa, ei luvata eikä rikkoa lupauksia” (Su 56–57)

Sanatasolla ilmenevä toisto on vain yksi tapa tuoda ilmaisuun rytmillisyyttä. *Storfångaren* sisältää eniten juuri sitä ja lausetasolla ilmenevää rakenteellista toistoa. Edellisessä esimerkissä on molempia: ”varken – eller” -rakenne on samalla esimerkki sanatason toistosta ja syntaktisesta rakenteesta, joka toistuu samanlaisena useamman kerran. Huomio kiinnittyy voimakkaan rytmilliseen kohtaan, josta juuri voiman ja painokkuuden avulla voi tehdä tulkinnan rakastumisesta puhumisesta myytin sijaan. Nainen ei tahdo rakkautensa sisältävän mitään pyydystämiseen viittaavaa, vaikka kenties itse olisikin mieluusti pyytäjän roolissa.

Suurpyytäjän myyttiin kietoutuu myös taru veljen ja sisaren rakkaudesta. Myytissä kielletty rakkaus ajaa naisen leikkaamaan irti rintansa ja yrittämään syöttää niitä veljelle, koska tämä on osoittanut sisarensa lihan maistuvan. Sisaret sytyttävät lampputalin palaset – sisar oivaa talia ja veli kehoaa – ja kohoavat hetken kuluttua ilmaan. Päästyään taivaanlaelle veljen valo sammuu mutta sisaren jää palamaan. Sisaresta tulee aurinko, veljestä kuu, ja näin he kiertävät toisiaan pääsemättä enää koskaan toisensa lähelle. Kertoja yhdistää tarun omaan ajatukseensa rakkauden vapaasta luonteesta:

man kan komma om man kommer för att man vill komma och man går när man vill få och tar farväl ifall man vill, avgör själv det som man måste, ställer nån och nånting främst och nånting annat först i andra rummet, nån kan vänta, nånting annat inte<sup>10</sup> (St 63)

Lausahdus tulemisesta ja lähtemisestä milloin vain itse tahtoo sisältää sekä hänen halunsa että kykenemättömyytensä tällaiseen rakkauteen. Hän tahtoo ja kenties voikin toimia näin, mutta joutuessaan itse odottamaan hänen kärsivällisyytensä ei riitä. Koko romaanin aikana toinen, mies, ei saa ääntä, joten ajatukset, toiveet ja käsitykset suhteesta ovat kertojan varassa. Vuodatuksensa perään nainen toistaa myytin sanat ”aldrig kan sol och måne komma varann nära”<sup>11</sup> (St 63) kuin tuodakseen julki sen paradoksin, että hän idealisoi vapautta sen uhalla, ettei ehkä koskaan voi syntyä todellista läheisyyttä. Toisaalta hän myös heittää ilmaan kysymyksen siitä, mitä on todellinen läheisyys: vaatiiko se jatkuvaa fyysistä läheisyyttä, vai voiko se toteutua väljemmin?

---

<sup>10</sup> ”voi tulla jos tulee siksi että tahtoo tulla ja lähtee milloin tahtoo ja jättää jäähyväiset mikäli tahtoo, päättää itse mitä on pakko, asettaa jonkun tai jonkin etusijalle ja jotain muuta vasta toiselle sijalle, joku voi odottaa, jokin muu ei” (Su 57)

<sup>11</sup> ”koskaan eivät aurinko ja kuu pääse lähelle toisiaan” (Su 57)

Yksinäisyyden ei tarvitse olla hinta, se voi toimia läheisyyden rinnalla. Myöhemmin hän kirkastaa tämän ajatuksen toteamalla, ettei koskaan halua auringon- tai kuunpimennystä. Molempien on saatava loistaa juuri sellaisina kuin luontaisesti ovat, eikä toista tule tukahduttaa ja sammuttaa edes hetkellisesti. Kertoja toteaa auringon olevan keskeinen osa useimpia grönlantilaisia myyttejä. Tämä ei ole ihme maassa, jossa valoa on vähän mutta silloin kun sitä on, se on ympäröivän lumen ja jään vuoksi huikaisevan valkoista.

Nainen palaa myyttiin suurpyytäjistä sen jälkeen, kun on pyytänyt rakkautta useimpien luonnonvoimien nimissä. Myytti tuntuu olevan hänelle sekä varoittava esimerkki, jonka hän nykyaikaisena naisena tahtoo kääntää ympäri, kuten edellä esitin, mutta samalla hänen idealisoitu rakkautensa ei tunnista alistamista, vaan on kaikista arkisista kahleista vapaata. Hänen tulkintansa myytin naisesta on tässä kohtaa seuraavanlainen: ”Det fanns en kvinna som blev halv sen hennes älskade dog, ja, också jag känner den historien, också jag har berättat den / ajaa – ajajaa / jag ville fråga dej om du någonsin har älskat så. Men jag ställer inga frågor.”<sup>12</sup> (St 83–84) Nainen kamppailee sen kysymyksen kanssa, josko hänestä tulee puolinen, jos hän alkaa saada vastarakkautta. Siksi olisi parempi olla juuri näin, paossa ja etäällä, heittää rakkaudentunnukset kaiun tuottaville vuorensinämille. Halu kysymyksen esittämiseen kuitenkin tuottaa tulkinnan myös siitä, ettei rakastamisen yhteydessä olisikaan kyse mahdollisesta alistumisesta puolikkaaksi ilman toista, vaan käsittämättömästä elämästä suuremmasta rakkaudesta, joka ei tunne patriarkaalisia valtasuhteita eikä minkäänlaista tyranniaa kehtää kohtaan.

## 2.2 Matka ajan ja tilan tuolle puolen

*Storfångarenin* alussa paljastettu ajatus matkasta Grönlantiin pakona selkiytyy takautumien avulla. Nainen pakenee, koska on sanonut miehelle, että olisi voinut rakastaa tätä. Ennen kuin käy selväksi, ettei mies sano mitään, nainen pakenee. Hän ottaa

---

<sup>12</sup> ”Oli kerran nainen josta tuli puolinen kun hänen rakastettunsa kuoli, niin, kyllä minäkin sen tarinan tunnen, olen minäkin sitä kertonut / ajjaa – aiijaa / haluan kysyä sinulta oletko sinä koskaan rakastanut sillä tavoin. Mutta minä en esitä kysymyksiä.” (Su 73)

mieluummin mahdollisuuden ja epävarmuuden tunnun kuin totuuden, jota pelkää. (St 84) Sanoissa: ”Om det nu är så att jag överhuvudtaget flyr. Jag kanske gör tvärtom i själva verket, ger mej av så långt det går för att få vara ostörd av alla verklighet och ta för mej om jag vill / som jag vill – –”<sup>13</sup> (St 85) kaikuu riippumattomuuden julistus. Hän ei halua odottaa, että puhelin soi, ei viestejä, ei arjen painetta. Hänen rakastumisenensa on totaalista, se idealisoi eikä ota huomioon sitä, mikä ei sovi kuvioon.

Matka tarjoaa naiselle erilaisen lähestymistavan omaan itseensä. Rita Felski (1989, 142) kirjoittaa niin kutsutusta heräämiskertomuksesta naishenkilöhahmon itsensä löytämisen narratiivina. Yksityinen ja sisäinen matka – jonka ei tarvitse olla konkreettinen tilassa siirtyminen – tarjoaa kosketuksen kadonneeseen minään. Toisin kuin kehitysromaanissa identiteetti ei ole jotain mitä kohti pyritään, vaan pikemminkin alkupiste, autenttinen ja kokonainen subjekti, josta on vieraannuttu ja joka pyritään saavuttamaan uudestaan. (Felski 1989, 143.) *Storfångarenin* nainen ei ehkä toteuta puhtainta identiteetin etsintää, mutta hän määrittelee omaa suhdettaan rakkauteen ja etsii sen alkua ja loppua. Pako vieraaseen maisemaan tarjoaa mahdollisuuden etäisyyteen ja naisen pohtiikin rakkauden suhdetta vapauteen. Millä tavalla niiden on mahdollista olla suhteessa toisiinsa hänen elämässään? Matkalla olo konkretisoi vapauden hänelle poisolona rakastetun luota. Naisen ajatuksista välittyy rauhan saavuttamisen mahdottomuus niin kauan, kun on epätietoisessa tilassa, paenneena. Grönlanti ei tarjoa irtautumista, vaan antaa suorastaan päinvastoin oikeutuksen velloa rakastuneen tuntemuksissa. ”Jag vill inte se detta landskap utan förälskenas dimslöjor”<sup>14</sup> (St 153), sanoo nainen ja pohtii miltä Grönlanti olisi hänen silmissään näyttänyt ilman miehen ihon kalvoa. (St 133)

Matkalla olo on saanut naisen pohtimaan myös sattuman vaikutusta: mitä jos hän olisikin matkustanut Viroon? ”Och om jag inte hade hamnat här bland iskristallerna just nu, motvillig och därför försvarslöst utlämnat, vilka konturer hade kärleken till dej

---

<sup>13</sup> ”Mikäli minä nyt ylipäänsäkään pakenen. Ehkä itse asiassa toiminkin päinvastoin, lähden niin kauas kuin suinkin päästäkseni rauhaan kaikelta todellisuudelta ja voidakseni ottaa mikäli tahdon / niin kuin tahdon – [.]” (Su 75)

<sup>14</sup> ”En tahdo nähdä tätä maisemaa ilman rakastuneisuuden utuharsoja.” (Su 133)



då tagit sej?”<sup>15</sup> (St 133) Grönlanti ihmisineen antaa sävyjä hänen rakkaudelleen. Romaanin nykyhetkeen sijoittuvaa matkaa ennenkin nainen ja mies ovat tavanneet hotelleissa ja konferensseissa – lähtevät lentokoneet ovat tapaamisten tutuinta kuvastoa. Mies on tanskalainen, ja ulkomailla koetut kohtaamiset vastakkaisen sukupuolen kanssa ovatkin toistuvia rakkauskertomusten tilannemotiiveja. Niissä asetetaan vastakkain kotimaan arki ja vieraan maan eksoottisuus. (Soikkeli 2016, 87.) Eksoottisuudesta ei niinkään voi puhua molempien maiden ollessa Pohjoismaita, mutta arjen ja huvin vastakkaisuus korostuu matkoissa ja puhelinsitoissa.

Matkan kohdemaana Grönlanti esitetään romaanissa rakkauden ja etenkin kaipuun tilana. Lyyrinen kertoja korostaa tilan ja ajan kokemusta arkisesta poikkeavana. Matkalla on kuin irrallaan: ”Som vanligt är nästan ingenting som man tror, oföränderligheten i sanning en illusion, vad reser jag från, vad kommer jag hem till, vad är hemma –”<sup>16</sup> (St 78) Koska Grönlannissa olosuhteet, etenkin sää, ovat muuttuvaisia, saavat naisen ajatuksetkin lukuisia sävyjä. Hänen ympärillään on äärimmäisyyksiä, joten myös hänen sisällään tunteet ovat äärimmäisiä. Ääriolosuhteissa selviäminen on samalla äärimmäisestä rakkauden tunteesta selviytymistä ja sen hallinnan opettelemista.

Matkan motiivi itsessään on elämänsä vakiintunut symboli, ja kuvastaa usein matkaa omaan sisimpään ja sen arvaamattomiin kerroksiin. Balladimaailmassa se on myös ikivanha miehinen paralleeli. Matkalla olijaa vie hallitsematon ja hän on arvaamattomalle altis, matka nähdään siis mahdollisena uhkana. Se on myös tiedon etsintää ja saavuttamista, pyrkimystä vanhasta uuteen. Siirtymisenä se on liminaalitalan allegoria: ei olla enää tutussa lähtöasemassa, muttei vielä perilläkään. (Grünthal 1997, 165.) *Storfångarenissa* pyrkimys vanhasta uuteen ei näyttyädy aktiivisina tekoina: siirtymä tapahtuu ajatusten tasolla romaanin kuluessa. Grönlantiin juuri saavuttuaan nainen kokee matkan konkreettisemmin pakona: ”Den som ger sej av bortom tid och rum utan att ta avsked har kanske aldrig gått?”<sup>17</sup> (St 12) Hän ikään kuin varastaa ajan ja tilan

---

<sup>15</sup> ”Ja jos en olisi joutunut tänne jääkristallien keskelle juuri nyt, vastahakoisena ja siksi puolustuskyvyttömänä, millaiset ääriolot rakkauteni sinuun olisi silloin saanut?” (Su 116)

<sup>16</sup> ”Kuten tavallista ei mikään oikeastaan ole niin kuin on luullut, muuttumattomuus on totisesti illuusio – mistä minä matkustan pois? minkä luo tulen kotiin? missä on kotona? - - ” (Su 69)

<sup>17</sup> ”Joka lähtee ajan ja tilan tuolle puolen jäähyväisiä jättämättä ei kenties ole koskaan mennytkään?” (Su 12)

hetkeksi itselleen ja sulkee muun maailman pois. Hänen ajatustensa poukkoilevuus rauhoittuu romaanin loppua kohden ja tilalle astuu levollisempi pohdinta.

Romaanin loppupuolellakin välitilan tuntu ilmaistaan hyvin konkreettisesti, kun nainen matkustaa takaisin Suomeen. Hän on ”mellan borta och hemma, ännu inte där, inte längre här”<sup>18</sup> (St 155) ja rakkaudelle tämä tarkoittaa sitä, että ”slutet har ännu inte kommit, ingenting är omöjligt, allting är för sent”.<sup>19</sup> (St 155) Grönlannissa ajan ja tilan merkitykset ovat konkretisoituneet hänelle, sillä grönlannin kielessä aikaa ja tilaa ilmaistaan yhdellä pienellä tavulla, ”fik”. (St 8) Etäisyydet ovat samaan aikaan mittamattomat ja olemattomat, aika on edellä tai jäljessä, tavoittamattomissa, eikä kenelläkään ole kiire koska yhteydet kaupunkien ja yhdyskuntien välillä toimivat huonosti.

Matkallelähtö on tapahtunut salaa ja hyvästejä jättämättä. Jos lähtee hyvästejä jättämättä ajan ja tilan tuolle puolen, onko silloin mennytkään, kysyy nainen. Romaanin alussa lähtö asetetaan vastakkain miehen aiemman lähtemisen kanssa. Jos hän, niin miksen minäkin, tuntuu nainen kysyvän. Perinteinen rakkausnarratiivien opetus on ollut, että miehen käytöksestä voi lukea emotionaalisen torjunnan, ja naisen tulee vain löytää oikea tapa saada tämän romanttinen puoli esiin. Romanssin kulttuurinen voima näyttää kuitenkin muuttuneen miehen feminisointiyrityksistä päinvastaiseen suuntaan: naisen maskulinisoitumiseen eli miehiseen identiteettiin ja seksuaalisuuteen samastumiseen. (Näre 2004, 46–47.) *Storfångarenin* tapauksessa nainen ei niinkään halua samastua miehiseen identiteettiin vaan peräänkuuluttaa itselleen samoja oikeuksia ja pohtii rakkauden ja vapauden yhdistämisen ristiriitaa. Vaikka nainen tiedostaa ja nykyäivän näkökulmasta tarpeettomastikin julistaa miehen ja naisen eroja rakkaudessa, on hän toisaalta aikaansa edellä, koska hän tuntuu tietoisesti sekoittavan eri sukupuoliin liitettyjä stereotyyppioita rakastamisesta. Sari Näre (2004, 47) esittää myös, että nykyään rakkautta ja seksuaalisuutta määritellään suhteessa toisiinsa eri tavalla: viettien tyydytyksestä tulee tähdellisempää kuin rakkauden vaalimisesta. *Storfångarenissakin* voi nähdä naisen halun toteuttaa itseään seksuaalisesti vailla vastuuta kolmansista osapuolista.

---

<sup>18</sup> ”välimailla, ei vielä kotona, ei enää poissa” (Su 135)

<sup>19</sup> ”loppu ei ole vielä tullut, mikään ei ole mahdotonta, kaikki on liian myöhäistä” (Su 135)

### 2.3 Jäävuorten helisevän turkoosinvihreä vivahde

Rakastumista kuvataan läpi romaanin luonnon kautta. Kuvauksessa toistuvat Grönlannin kylmyys ja valkoisuus suhteessa naisen sisäiseen kuumuuden kokemukseen.

Rotorbladen som en dallring genom luften, snabbare än ögat uppfattar det flimrar de förbi, som ett luftdrag mot bergväggen som stupar brant alldeles tätt intill med ljus och skugga, svart och gråsvart, brunt och rost och sjök av snö som lyser vita, himlen hög och fjorden grön långt nedanför och hettan flämtar till inom mej, sluter ögonen för allt det vitare än vita runt mej och den slår ut och ingenting är borta, allting nära.

Om igen, desamma minuterna på nytt och samma ord. (St 8–9)<sup>20</sup>

Kohtauksessa nainen katselee helikopterin roottoreiden vinhaa pyörimistä ja maisemaa alhaalla ja ympärillään. Se, mitä hän näkee, on korostetun kylmää ja suurta, sen mittakaava tuntuu äärettömältä. Vaikka hän sulkee silmänsä kaikelta ”valkeakin valkeammalta”, hän ei silti pääse pakoon kuumuutta, joka toimii metaforana sille, mitä hän pakenee, miehelle ja rakkaudelle. Naisen tunteiden ja hänen katsomansa maiseman vastakohtaisuus kuvauksessa korostaa ja kristallisoi äärimmäisten tunteiden merkitystä, antaa jo romaanin aluksi lukijan ymmärtää niiden suuruuden, vaikkei (vielä) tiedä mitä on tapahtunut.

Rakkautta verrataan romaanissa toistuvasti pimeyteen. Nainen ei ole jäänyt odottamaan miehen vastausta, jota nyt symboloi valo. Nainen ei tahdo valon tihkuvan sisään, eikä hän tahdo nousta pintaan missä kuplat kohtaavat ilman ja särkyvät. Pimeydellä ja valolla leikittelyn voisi ajatella perinteisemmin niin, että pimeys kuvaa naisen epäietoisuutta, ja valo symboloi miehen vastausta, joka on vasta tulossa. Valoon rinnastuminen toisi tulkinnan naisen kannalta mieluisasta vastauksesta. Tulkitsen kuitenkin niin, että nainen kokee pimeyden, omassa turvallisessa rakastumisen kuplassaan

---

<sup>20</sup> ”Roottorin lavat, kuin värinä ilmassa, vilistävät ohi nopeammin kuin silmä tajuaa, kuin ilmavirta vasten vuorensinämää joka aivan vieressä putoaa jyrkkänä valoineen ja varjoineen, mustaa ja harmaamustaa, ruskeaa ja ruostetta ja valkoisina hohtavia lumilaikkuja, korkea taivas ja vihreä vuono syvällä alhaalla ja kuumuus huohottaa sisälläni, suljen silmäni kaikelta tältä valkeakin valkeammalta ympärilläni ja kuumuus puhkeaa kukkaan eikä mikään ole poissa, kaikki ihan liki. / Ja taas, samat minuutit uudelleen ja samat sanat.” (Su 8)

olemisen olotilaksi, johon tahtoisii jäädä. ”I detta kontrasternas land känns mörkret inom mej ännu mera djupsvart, nödvändigt att skydda för all insyn.”<sup>21</sup> (St 76) Rakkaus on pimeyttä loputtomassa valkoisuudessa, jääintermezzon keskellä. Miehen vastaus voi olla mitä vain, ja nainen pelkää sen tihkuvan sisään vääjäämättä kuin valo. Pimeyden syli on pehmeä ja valo raakaa ja paljastavaa.

Kuvakieliset ilmaukset otetaan yleensä käyttöön silloin, kun tavanomaiset sananvalinnat tai sanonnat eivät ole riittävän ilmeikkäitä tai osuvia. Tunteen hämäryys tai moniselitteisyys voi myös vaatia kuvakielisyyttä avukseen tavoittamaan ilmauksen vähemmän suorasanaisesti. (Ratia 2007, 123.) Vastakohtaisuuksien ja äärimmäisyyksien kuvaaminen Grönlannin luonnossa ja ihmisissä avartaa lukijalle samalla naisen mielenmaisemaa. Hän painii äärimmäisten tunteiden kanssa, ja kaikki hänen näkemänsä suodattuu näiden tunteiden läpi. Myrskyksi hänelle riittäisi ”arkimyrsky”, mutta Grönlannissa on vastassa kolmenkymmenen sekuntimetrin nopeudella raivoava lumimyrsky. Arkimyrskyssä kaipuun hengitys huuruaa kohtisuoraan, ja myrsky pusertaa sen takaisin kurkkuun. Konkreettinen myrsky saa hänet myös ajattelemaan, että se on vain ilmaa eikä mitään muuta: ”Hög och klar och genomskinlig luft som rörs av vinden, vindens vilda styrka omöjlig att rå på”.<sup>22</sup> (St 20) Hän huomaa samoja lainalaisuuksia luonnossa ja ihmissuhteessaan: aikaa ei voi joututtaa, eikä lopulta juosta pakoonaan.

Markku Soikkeli (2016, 57) kiinnittää samaan tapaan huomiota Heidi Liehun romaanissa *Rakkaus Pariisissa* (2000) käytettävään ”rakastuneena esiintymisen näyttämöön”. Liehulla näyttämö on Pariisi, Tikkasella Grönlanti. Ympäristöstä tulee teatterimainen; se antaa erityisen vapauden sille, että rakastumisen silmänräpäystä voidaan pitkittää ajattomaksi tunnetilaksi (Soikkeli 2016, 57). Rakastuminen kuvataan Grönlannin kontekstissa, vaikka konkreettisella matkalla mies ei naisen kanssa olekaan. Rakastuneen identiteetti leviää ympäristöön ja tunteen mahdolliset metaforat muuttuvat konkreettisiksi (Soikkeli 2016, 57–58). Suhdetta ei tarvitse selittää perinteisillä

---

<sup>21</sup> ”Sisälläni vallitseva pimeys tuntuu tässä vastakohtien maassa vieläkin syvemmän mustalta, sitä on varjeltava kaikkien katseilta.” (Su 68)

<sup>22</sup> ”korkeaa ja kirkasta ja läpinäkyvää ilmaa jota tuuli liikuttelee, tuulen villi voima jolle ei mahda mitään” (Su 19)

tavoilla, ja *Storfångarenin* nainen käyttääkin esimerkiksi tulivuoreen viittaavia ilmauksia halutessaan puhua puhumisen vaikeudesta ja vääjäämättömyydestä.

Länsimaisessa kulttuuripiirissä erityinen rakkaudelle omistettu kaupunki ylitse muiden on Venetsia. Sen kuvaamista kaunokirjallisuudessa on tutkittu nimenomaan romanttisen halun kannalta: se tulee ilmaistuksi kirjallisuudessa yhtäältä erityisenä kaipuuna Venetsiaan ja toisaalta Venetsiassa koettuna, taiteellisenä ilmaisuna purkautuvana intohimona. Tietyissä paikassa koettu halu on henkinen voima, joka seksualisoi ja laventaa kaupunkia tilana, ja vastaavasti kaupunki paikkana seksualisoi ja laventaa vierailijan tapoja haluta asioita. Kaupunki muuttuu myyttiseksi tilaksi, jossa halu muuttaa luonnettaan. (Soikkeli 2016, 80; ks. Tanner 1992.)

*Storfångaren* jakautuu tietynlaisiin osioihin, joita kutsun tässä luvuiksi. Luvut muodostavat pieniä kokonaisuuksia ja ovat vaihtelevan pituisia, yhdestä virkkeestä useampaan sivuun. Romaani on asettelultaan selkeästi proosaa lukumuotoisuutensa ja tekstin asettelun vuoksi. Välillä teksti on asemoitu niin, että se muistuttaa runon säkeitä. Yleensä tällaiset ovat kuitenkin yksittäisiä rivinvaihdoksia, joilla luodaan tekstiin tauko. Luonnon kautta kuvattu rakkaus on eräässä luvussa poikkeuksellisen hedelmällistä. Lyyrinen kertoja pyytää saada rakastaa useimpien luonnonvoimien nimissä. Tähän sävyt antaa häntä ympäröivä Grönlannin luonto: ”Låt mej i kraft av avståndens, i kraft av inlandsisens tre kilometer tjocka täcke, i kraft av den klingande turkosfärgade nyansen hos isbergen som solstrålarna splittras mot, i kraft av bergmassiv på nästan fyratusen meter upp mot i himlens knallblå – – låt mej älska dej.”<sup>23</sup> (St 83) Sanat on osoitettu rakastetulle, mutta lukija on ainoa, joka ne tällaisenaan vastaanottaa. Lista on intensiivinen ja sen katkaisee tylästi kertojan toteamus siitä, ettei rakastettu todennäköisesti halua ottaa rakkautta vastaan tai haluaa olla rakastamatta. Lyyrinen kertoja on tuntemustensa kuvaamisessa rehellinen, mutta kertovammassa otteessa alkaa perua tunteidensa intensiteettiä. ”Gör det. Älska. Eller låt bli.”<sup>24</sup> (St 83) Näin hän toteaa

---

<sup>23</sup> ”Anna minun etäisyyksien nimissä, mannerjäätikön kolme kilometriä paksun peitteen nimissä, jäävuorten helisevän turkoosinvihreän vivahteen ja niihin pirstoutuvien auringonsäteiden nimissä, liki neljä tuhatta metriä taivaan kirkkaaseen sineen kohoavien vuorimassojen nimissä – – anna minun rakastaa sinua.” (Su 73)

<sup>24</sup> ”Senkun. Rakasta. Tai ole rakastamatta.” (Su 73)

rakastetulle, aivan kuin tämän tekemisillä ei olisi väliä. Tämän hän tahtoisi olevan toisuus, mutta lyyrinen osuus, jota sanallinen toisto rytmittää, kertoo jostain muusta.

Edellisessä esimerkissä tulee ilmi myös kerronnan apostrofisuus eli poissaolevan puhuttelu. ”Sinä”, jolle kertoja puhuu, on erillinen sisäislukijasta. ”Sinä” on kertomuksessa poissaoleva rakastettu, joka ei tätä puhuttelua ole kuulemassa. Puhuttelun vuoksi ajallinen eteneminen pysähtyy ja huomio kiinnittyy kertojan sen hetkiseen tilaan. *Storfångarenissa* puhuttelu toistuu usein, koska rakastettu jää koko tarinan ajan poissaolevana fiktiiviseksi konstruktioksi. Käsittelen aihetta enemmän luvussa 3.1, jonka aiheena on konkreettisen rakkaussuhteen muistelu.

Yllä olen analysoinut rakkauden ilmenemistä myyttien, luonnonilmiöiden ja matkustamisen kuvaamisen kautta. Grönlannin luonnon ja vierasta kieltä puhuvien ihmisten keskellä olo ja välitilan tuntu ovat saaneet kaipauksen konkretisoitumaan naiselle. Lukijan iholle se tulee lukuisissa vastakohtien ja äärimmäisyyksien kuvauksissa. Grönlanti kuvataan myyttisenä tilana, jolloin myös rakkaus saa myyttiset mittasuhteet. Lyyrinen kerronta hämärtää aikasuhteita ja saa kerrotun tulemaan lukijan iholle samassa hetkessä, kun se kerrotaan. Rytmiiä luo erityisesti toisto, ja se kiinnittää huomion kohtiin, jotka vaativat tarkempaa tarkastelua. Lyyrisyys aiheuttaa myös intensiteetin nousuja ja laskuja, kun välillä kertovat osuudet katkaisevat virtaavan ajatuksen.

Seuraavissa luvuissa käsittelen rakkauden ongelmaa konkreettisemmalla tasolla. Kuvakielisyyys kulkee edelleen mukana, mutta keskityn kohtiin, joissa kertojan ja rakastetun suhteesta kerrotaan konkreettisesti jotakin.

### 3 RAKKAUS JA VAPAUS

*Storfångarenin* nainen on aikansa tuote: hän tahtoo olla itsenäinen ja vapaa, mutta kaipa silti läheisyyttä ja rakkautta. Nainen pohtii, voiko näitä yhdistää vai mitätöikö toinen toisen? Tässä luvussa otan rakkauden analyysiin mukaan sen parin, vapauden. Naisen päänsisäinen puhe kietoutuu romaanissa usein sen ympärille, onko rakkautta, joka voisi olla suurempi kuin hänen yksinäisyytensä. Hän tunnustaa halunsa rakkauteen, mutta kieltäytyy tarvitsemasta sitä.

Avaan rakkauden kuvaamista konkreettisemmin kuin luvussa kaksi: rakkaussuhde kerrotaan pääosin takaumina, ja ne poikkeavat romaanin muusta kerronnasta melko kronologisesti järjestäytyneinä osuuksina. Näissä osuuksissa myös mies on enemmän läsnä kuin metaforisemmissa Grönlantiin sijoittuvissa kohtauksissa. Kolmannessa alaluvussa otan analyysiin mukaan myös kirjoittamismetaphorat: naiselle sanat ovat sytykkeitä eikä loppujen lopuksi lukijakaan voi olla varma, rakastaako hän miestä vai sanoja, joita miehen ja tämän tuottamien tunteiden kautta kirjoituskoneellaan näppäilee.

#### 3.1 Rakkaussuhde

Naisen suhde mieheen kerrotaan naisen näkökulmasta. Nykyhetken tasolla hän on matkustanut miehen luota pois ja jäljellä on kaipaus. Muistot kytkeytyvät tarinaan takaumina, joissa rakastuminen käydään läpi. He ovat olleet vuosia ystäviä ja kaukaisia kollegoita, mahdollisesti tahoillaan naimisissa. Suhde on pysynyt satunnaisten salaisien kohtaamisten tasolla, mutta yhtäkkiä jokin muuttuu. Nainen kuvaa sitä näin: ”plötsligt är nån så nära att jag inte kan få syn på mej själv”<sup>25</sup> (St 13) eikä ymmärrä, miksi näin tapahtuu ja erityisesti miksi juuri nyt, miksi vasta nyt? Länsimaisen itsetutkiskelun tradition mukaisesti individualismi on tässä avainasemassa: romanttisessa rakkaudessa oletetaan kahden uniikin subjektin tulevan yhdeksi. Ideaali rakkaus

---

<sup>25</sup> ”äkkiä joku on niin lähellä etten voi nähdä itseäni” (Su 13)

nähdään kahden yksilön yhteen sulautumana, mutta sitä pitäisi kuitenkin edeltää kahden erillisen itseyden olemassaolo. (Jackson 1995, 51.)

Ensitapaamisella vuosia sitten nainen kokee, että hänen pitäisi ärtyä siitä, että mies olettaa hänen ilman muuta lähtevän mukaansa. Se kuitenkin tuntuu naisesta niin itsensänselvyydeltä, ettei se ärsytä häntä tippaakaan. He eivät keskustele itsestään vaan kevyesti ilman pingottamista ja teennäisyyttä kaikesta muusta, naisella on käsittämättömän hauskaa ja se on täysin uskomatonta. Jatkotapaamisesta ei sovita, ja näin jatkuu monta vuotta: ”Sen var det så under ganska många år, det blev en vana, nåt slags vänskap, den fanns där, aldrig ifrågasatt och aldrig formulerad”.<sup>26</sup> (St 30)

Ystävyteen ilmaantuu kuitenkin vuosien varrella säröjä, vaikkei vielä voikaan puhua tulesta ja tulipaloista. Hän kuvaa miestä henkireiäksi, venttiiliksi ja iloksi, jota odottaa ilman vaatimuksia tai velvoituksia. (St 44) Nainen alkaa ajatella miehestä liikaa ja puolustautua ajatuksiaan vastaan, tapaamisten jälkeen hän kuvaa kuinka ”varje gång snörde jag till ögonblicken efteråt, knöt ihop, la undan. In i de mörkaste skryslena, de avlägsnaste vråna, längst ner, borterst, underst, innerst”.<sup>27</sup> (St 45) Tulkitsen moleminpuolisesta mahdottomuudesta puhumisen osoituksena siitä, että molemmat ovat tahoillaan naimisissa tai lupautuneita jollekin toiselle. Mahdottomuus liittyy myös itsenäisyyden menettämiseen. Joan Forbes (1995, 293, 297) kirjoittaa antiromanttisesta diskurssista jo romantiikan aikakauden alun (1775–1820) naiskirjoittajien mahdollisuutena vastustaa alistavaa patriarkaalista ideologiaa. Rakkauden vastustaminen toimii *Storfångarenin* tapauksessa oman itsen hakemisena ja pitämisenä, yrityksenä osoittaa, että rakkaus on vasta sitten, kun molemmat ovat riippumattomia ja vapaita suhteessa toiseen.

”Tämä antautuneisuus ei vaadi alistumista. Nyt on vihdoinkin mahdollista kieltäytyä valitsemasta: saada kaikki, kaikki mikä on olennaista tässä elämän vaiheessa. Nyt on vapaus vihdoinkin yhtä paljon naisen kuin miehenkin, yksinäisyys ei ole hinta vaan

---

<sup>26</sup> ”Ja niin oli aika monta vuotta, siitä tuli tapa, eräänlainen ystävyys, se vain oli olemassa, koskaan sitä ei asetettu kyseenalaiseksi eikä koskaan määritelty.” (Su 29)

<sup>27</sup> ”Joka kerta pistin heti jälkeensä solmuun, kuroin kiinni, panin pois. Pimeimpiin kätköihin, etäisimpiin sopukoihin, ihan pohjalle, kauimmaksi, alimmaksi, sisimmäksi.” (Su 42)



täydennys.” Näin Tikkanen (1991, 282) asian muotoilee myös teoksensa lähtökohdista kertoessaan. Naisen kuuluva ääni ja tilan vaatimus toimivat emansipaation elementteinä, ja kritiikin terän ei voi sanoa sivaltavan tätä kyseistä miestä, vaan naisen aiempia kokemuksia ja yhteiskunnan patriarkaalaisia rakenteita.

Ratkaisevaa alastonta yötä edeltää puhelu naisen kotoa, missä kaikki on ”päin honkia”. Yöstä tulee erilainen: ”– – det som inte får beröras kan plötsligt inte längre hållas undan, din ensamhet och min, min olycka och oro finns och går inte att bortse från”.<sup>28</sup> (St 46) Tähän asti he eivät ole puhuneet itsestään eivätkä elämistään, tapaamiset ovat olleet nyt ja tässä. Huolen ja hädän huomaaminen toisessa vetää kuitenkin ratkaisevasti lähemmäs. Silti tai juuri siksi nainen pakenee aamulla varhaisimmalla aamukoneella.

Hetki, jolloin joku on niin lähellä, ettei voi enää nähdä itseään, sijoittuu naisen kotikaupunkiin ja kotiin. Tässä vaiheessa oletettavasti naisen kotiolot ovat muuttuneet, sillä mies tulee hänen luokseen äkillisen välilaskunsa mahdollistamana.

Och nånting sker som aldrig har skett just såhär förut, nånting rullar över mej och jag vet inte varför och vad det är, inte de enskilda delarna, inte rösten, doften, närheten, inte rörelserna och bristen på rörelse, inte stillheten och tystnaden, inte det utsagda från decennier och år, ingenting av detta och ändå varenda bit av det som delar av en helhet, plötsligt oundviklig, omöjlig att bortse från och missförstå, tid och rum som inte går att hejda när de glider mot varann, nej detta kan jag inte klara<sup>29</sup> (St 33)

Rakastumisen hetkeä kuvataan emotionaalisenä vyörynä, jonain mille ei enää voi mitään. Siihen liittyvät kaikki aistit ja se on ollut tuloillaan jo vuosikymmeniä. Nainen tahtoisi jatkaa lausumattomien sanojen ketjua, jottei vaikuttaisi heikolta. Hän näkee ystävyyyden rinta rinnan seisomisena, tilana jossa tietää missä ollaan, mutta nyt kun se on ylitetty, hän yhtäkkiä pelkää sanoa mitä ajattelee. Nainen pyytää miestä olemaan

---

<sup>28</sup> ”– – sitä mitä ei saa koskettaa ei yhtäkkiä voi enää työntää syrjään, sinun yksinäisyytesi ja minun, minun hätäni ja huoleni ovat olemassa eikä niitä voi väistää” (Su 43)

<sup>29</sup> ”Ja tapahtuu jotain mitä ei ole koskaan ennen juuri tällä tavoin tapahtunut, jotain vyöryy ylitseni enkä tiedä miksi ja mitä se on, eivät yksittäiset osat, ei ääni, tuoksu, läheisyys, eivät liikkeet eikä liikkumattomuus, ei hiljaisuus eikä äänettömyys, eivät vuosikymmenten ja vuosien lausumattomat sanat, ei mitään siitä ja silti joka ikinen siru sitä osina kokonaisuudesta, äkkiä väistämättömästi, jota ei voi sivuuttaa eikä ymmärtää väärin, aika ja tila joita ei voi estää liukumasta toisiaan kohti, ei, tästä minä en selviä” (Su 31)

lähtemättä, jäämään. Juuri nyt ”det finns inget annat liv men detta finns just nu mer än nånsin”<sup>30</sup> (St 34), eihän lähteminen ole välttämätöntä, ”finns nånting som är nödvändigt utom huden på din rygg under skjortan, din hud under min handflata”<sup>31</sup> (St 35), eikä nainen kuole mutta jalat pettävät alta, ja hän haukkoo henkeään, kun miehen on pakko lähteä. Myös myöhemmin alaa valtaava ikävöinti kuvataan fyysisenä kokemukseksi. Aluksi iho ei vielä tiedä välimatkasta, kaipuu on hengästynyttä ja huuruaa kohdistuoraan ja tanskan kieli saa hengen salpautumaan ja itsehillinnän kalvon repeämään.

En kuitenkaan varauksetta puhuisi pelkästään takaumista rakkaussuhteen ja tapaamisten muistelun kohdalla. Jo aiemmin sivuamaani apostrofisuutta eli poissaolevan puhuttelua leimaa yleensä etäännyttäminen: puhuttelu saa tarinan kertomisen pysähtymään ja huomion kiinnittymään kerrottuun konstruktiona. Anne Päivärinta on Bo Carpelanin *Urwind*-romaanin tutkiessaan todennut, että apostrofi ei aina toimitakaan tarinasta täysin etäännyttävänä elementtinä. Hänen mukaansa mennyt voisi joissain tapauksissa tulla tajuntaan ikään kuin tapahtuvana kuvana. (Päivärinta 2005, 72.) Koen, että *Storfångarenin* apostrofisuus on useammassa kohtaa juuri tällaista. Samaan aikaan, kun apostrofisuus ja lyyrisyys, (johon apostrofisuuskin lyriikan piirteitä viittaa), kiinnittävät huomion kertomukseen konstruktiona, tuo huomio ei etäännytä vaan nauhoittaa kuulemaan lisää entistä tarkemmin, koska kerrottu tai kuvattu tuntuu tapahtuvan kerronnan nykyhetkessä. Tämän aiheuttanee affektiivisuus, joka kutsuu lukijan osallistumaan ja vaikuttamaan.

*Storfångaren* viittaa metafiktiiviselläkin tasolla aikaan ja tilaan ja niiden rajoituksiin. Pohdinta saa alkunsa grönlannin kielen fik-tavusta, joka merkitsee aikaa ja tilaa, sitä, että halutaan sanoa niistä jotakin. Nainen kokee, että hänen tapaamisensa rakastetun kanssa ovat ajan ja tilan rajoittamia. Tiettyinä aikoina, tietyissä tiloissa, tiettyjen tilojen tarjoaman ajan puitteissa ja ajan rajoittamissa tiloissa he tapaavat: ”Ändå, det fanns sprickor. / Sprickor och glipor i dessa tidochrum, i dessa rum begränsade av tid, av ständigt begränsande tid, stunder inramade av rum med gränser och utan, i din stad, i

---

<sup>30</sup> ”ei ole toista elämää mutta tämä elämä on juuri nyt enemmän kuin milloinkaan” (Su 32)

<sup>31</sup> ”onko mikään välttämätöntä paitsi selkäsi iho paidan alla, ihosi kämmeneni alla” (Su 32)

min stad, i andra länder, andra städer – –”.<sup>32</sup> (St 45) Romaanin rakenne sisältää ajallisuuksien ja tilojen vaihdosten leikkiä. Sen lyyrisyydelle on ominaista jatkuva preesens, ja toisaalta imperfektin ja preesensin vaihtelu, jotka samalla kertovat, että nyt liikutaan ajassa tai tilassa. Yleensä ajassa ja tilassa siirtyminen taaksepäin ilmaistaan kertovalla imperfektillä, jonka jälkeen ollaan menneisyydessä sijaitsevassa tapahtumapisteessä, joka tulee kerrotuksi kuin nykyhetkessä tapahtuvana preesensissä. Vaihdokset luovat kerrontaan intensiteetin vaihteluita, jotka rytmittävät lukukokemusta. Samaan tapaan Päivärinta (2005, 73) analysoi *Urwindin* lyyrisyyttä: ”– – tilan käsittelyssä romaani etenee vahvasti kohti lyyrisyyttä: kieli muuttuu usein konkreettisesti tilassa koetun muiston seurauksena assosiatiivisemmaksi ja metaforisemmaksi, lauseet soljuvat pitkänä, rakenteettominkin eteenpäin, eikä tällöin voida puhua tarinallisesta etenemisestä.” Erona tähän *Storfångarenin* kieli muuttuu lyyrisemmäksi muistona kerrotussa tilassa. Konkreettiset tilat eivät aktivoi muistojen kerrontaa, vaan kerronnalla siirrytään mielessä tilaan, jonka tapahtumat ilmaistaan usein lyyrisenä puhutteluna poissa-olevalle.

Esimerkiksi rakastumisen hetkeä kuvatessaan kertoja toteuttaa edellä kuvaamaani strategiaa. Hän kertoo lumisesta illasta, jolloin jäi kapakkaan kokouksen jälkeen. (St 32–35) Tapahtuma kerrotaan imperfektissä. Kun kertoja siirtyy kapakasta ulos kävelemään kotiin päin, vaihtuu kerronnan aikamuodoksi preesens. Kotioveltaan hän löytää rakastettunsa odottamasta. Kerrontaan ujuttautuu rakastetun puhuttelua, virkkeiden pituudet kasvavat ja selvärajaisuudet häviävät. Ilmaisuu on aistivoimaista, jolloin tuotetaan maksimaalinen kokemus siitä, että hetki tapahtuu juuri nyt, vaikka kyse on muistosta. Lyyrinen kertoja sumentaa näin ajallisuuksia ja uppoaa ja upottaa tiettyihin hetkiin. Intensiivinen hetkien kuvaus auttaa motivoimaan rakkaussuhteen laatua; ne kerrotaan tällä tavalla, koska henkilökertoja haluaa selventää sitä, mikä hänen nykytilansa on.

Tulkitsen, että nainen erään luvun lopuksi kuvailee pikaisesti tekemäänsä aborttia:

---

<sup>32</sup> ”Silti oli säröjä. / Säröjä ja aukkoja tässä ajassajatilassa, näissä ajan rajoittamissa tiloissa, alati rajoitetun ajan, hetkien joita kehystivät rajoitetut ja rajoittamattomat tilat, sinun kaupungissasi, minun kaupungissani, muissa maissa, muissa kaupungeissa – –.” (Su 42)

– – (å gud skulle jag borde jag ha handlat annorlunda den gången för många år sen när du var bara försvann var borta ansvaret enbart mitt och avgörandet och jag tog det ensam vad skulle jag göra det enda rationella givetvis men det fanns inget förnuft bara känslor då också känslor låter inte tala med sej kring denslags finns inga ord man bottnar eller bottnar inte gjort kan inte nånsin göras ogjort aldrig har jag ångrat herregud vem vet

ja vem kan veta

om –)

Här är det punkt. Som strängar som skars av.<sup>33</sup> (St 94)

Tunnustuksen asettaminen sulkeisiin ja hengästyttävä välimerkitön kerronta tiivistävät tunnelman ylimääräisiin rivinvaihtoihin saakka, jotka tuntuvat ilmaisevan epävarmuutta tai pohdintaa siitä, mitä olisi tapahtunut, jos hän ei olisi päättänyt yksin. Intensiivisyys tapahtuman kerronnassa, jota luovat juuri välimerkittömyys ja rakastetun puhuttelu, saavat sen välittymään lukijalle samassa hetkessä. Rakastetun puhuttelu korostaa sitä, että hänelle ei oikeasti ole koskaan asiasta kerrottu, mutta nyt nainen kertoo. Tämä ei vain ole kuulemassa. Viimeinen rivi sisältää pisteen aiheelle, jälleen myös metafiktiivisellä tasolla, koska virkkeiden päättävät pisteet ovat tunnustuksen ainoat sellaiset. Sen lisäksi pisteen paneminen ilmaisee metaforisesti asian loppuun käsiteltynä.

Vaikka rakastetun tapaamisten muistelu on useimmiten hyvin aistivoimaisesti ja metaforisesti toteutettu, on se kuitenkin ainoa konkreettisesti ja osittain juonivetoisestikin kerrottu asia naisen rakkaudesta. Grönlannin ajassa ja tilassa, kerronnan nykyhetkessä rakkaudesta on läsnä kaipaus ja vielä edellisiä metaforisemmat ja lyyrisemmät kuvaukset luonnon, myyttien ja tarujen kautta. Rakastuminen antaa sävyt matkalle koetulle. Seuraavassa luvussa kysyn, mitä nainen tarkoittaa vapauden vaatimuksellaan.

---

<sup>33</sup> – – (voi luoja jos olisin olisiko minun pitänyt toimia toisin sillä kertaa monen monta vuotta sitten kun sinä vain häivyt olit poissa vastuu jäi yksin minulle ja ratkaisu ja otin sen yksin mitä minun olisi pitänyt tehdä tietenkin se ainoa järkevä mutta ei ollut mitään järkeä silloin vain tunteita eikä tunteidenkaan kanssa keskustella ei sellaiseen ole sanoja jalat joko tapaavat pohjaan tai eivät tapaa tehtyä ei saa tekevämmäksi koskaan en ole katunut hyväluoja kuka tietää / niin kuka voi tietää / jos –) / Tähän pannaan piste. Peruuttamattomasti. Kuin kielet jotka katkaistiin.” (Su 81–82)

Vapaudesta ja rakkaudesta puhutaan romaanissa tarkoituksellisen ristiriitaisesti kuin korostaen niiden yhdistämisen vaikeutta.

### 3.2 Ja suurin niistä on yksinäisyys: vapauden kaipuu

Nainen tahtoo, että he molemmat elävät yksilöinä, vapaina velvoitteista, rajoituksista ja sitomisesta. Samaan hengenvetoon hän kuitenkin muistaa jokaisen soittamatta jättämisen ja kaikki artikkelit, jotka mies lupasi lähettää luettavaksi, muttei koskaan tehnyt niin. Improvisoidut lounaat työhuoneissa alkavat tuntua liian nopeilta, harvoilta ja salaisilta, sillä ne tapahtuvat aina kahden. Tämä tunne on seurausta naisen elämäntilanteen muuttumisesta, ehkä avioliiton päättymisestä ja lasten kasvamisesta, yhdistettynä miehen uusiin velvollisuuksiin ja rajatummalta tuntuvaan elämään. ”Ett potentiellt samtal kan inte påverka det jag möjligen vill göra, kanske ringer du heller aldrig.”<sup>34</sup> (St 67) Ideaali olisi nauttia toisen seurasta silloin kun se molemmille sopii, mutta tällöin molempien olisi haluttava yhtä paljon ja yhtä usein, sillä puhelimen vieressä ei saa kumpikaan odottaa.

Kerronnalle ovat ominaisia jatkuvat vastakkaisuudet: ”Om detaljerna i mitt liv vet du inte mycket, dina detaljer angår inte mej, så är det, så fungerar det. / Eller fungerar det inte.”<sup>35</sup> (St 67) Nainen muistelee kansainvälistä festivaalia, johon he molemmat osallistuvat mutta ilman yhteydenottoa, ilman tapaamisaikkeitä. Mies on paikalla toisen naisen – vaimonsa? – kanssa. Mies ei huomaa, ei käänny katsomaan, ja naista häiritsee tilanteen konkretiaa enemmän se, että tällainen ei sovellu hänen ideaaliinsa eikä tällainen siksi saisi häiritä häntä. Mies saa seisoa kenen vieressä milloinkin tahtoo, kuten saa hänkin. Nainen tulee nöyryytetyksi, kun mies myöhemmin yrittää selventää tilannetta hänelle:

Det är inte alls som du tror säjer du genast och utan anledning, varför säjer du det, jag tror ju ingenting, jag tror vad jag tror och detta är

---

<sup>34</sup> ”mahdollisesti tuleva puhelu ei voi vaikuttaa siihen mitä saattaisin haluta tehdä, kenties et koskaan soitaakaan.” (Su 60)

<sup>35</sup> ”Et tiedä paljoakaan minun elämäni yksityiskohdista, sinun yksityiskohtasi eivät liikuta minua, niin se on, niin se toimii. / Tai ei toimi.” (Su 61)

sannerligen inte tro utan vetande, än sen? än sen! men låt bli att komma med förklaringar, vad har jag gjort för att du ska förnedra mej med förklaringar?<sup>36</sup> (St 68)

Selityksen tarvitseminen viestittäisi mustasukkaisuudesta, eikä nainen hyväksy antaneensa miehelle sellaista luuloa itsestään. Nainen kokoaa heidän suhteeseensa olosuhteita, jotka tekevät siitä täydellisen, mutta toistaa silti kymmenen kertaa sen olevan mahdotonta. Miksi? Koska se on täydellistä ja mahdollisuuden riskiä on vaikea kestää. Hänen koko sisikuntansa huutaa päinvastaista, sillä mies on inhottavan ainutlaatuinen. Naisen sanoja on lukuohjeen mukaisesti vaikea uskoa: hän ei halua niin vapaata ja riippumatonta suhdetta kuin antaa ymmärtää. Hän haluaa, että mies haluaa häntä ja hänet yhtä paljon kuin hän itse.

Nainen korostaa ystävyuden merkitystä rakkaussuhteessakin, mutta pohtii samalla, onko se ylipäänsä mahdollista. Romaanin sinä on hänen parhaita miehiään ja ehkä ainoa, joka on myös hänen ystävänsä samalla kertaa. ”Vänskap ersätter inte kärlek, kärlek är inte alltid vänskap och jag klarar mej inte utan kvinnor, inte utan män, ensamhet måste jag ha, så är det.”<sup>37</sup> (St 100) Yksinäisyyden hän kuitenkin nostaa kaikista tärkeimmäksi elementiksi. Hän yrittää selittää, että miehenkin kanssa ystävyys olisi riittänyt – ehkä siinä pelossa, että menettää ystävydenkin, koska siihen pisteeseen ei voi mennä enää takaisin. Nyt ratkaisevan pisteen ylittämisen jälkeen kaikki on herkkää ja toisenlaista, haavoittuvaa, odottamatonta, ailahtelevaa ja arvaamatonta. ”Mej ska du inte räkna med, jag finns kanske inte när du vill det”<sup>38</sup> (St 106) sanoo nainen miehelle. Hän ei tahdo, että yhteinen rakkaus kuolee samalla hetkellä kuin se syntyy, hän tahtoo sekä vapautensa että rakastumisen. Kaksi yksinäisyyttä voivat sivuta toisiaan jonain harvinaisena hetkenä, muuta hän ei oletakaan, ja lisäksi tietää olevansa mahdoton ja tarvitsevansa toisen yhtä mahdottoman.

---

<sup>36</sup> ei se ole ollenkaan sitä mitä sinä luulet, sinä sanot heti ja ilman syytä, miksi sanot niin, enhän minä mitään luule, luulen mitä luulen, enkä minkä totisesti luule vaan tiedän, entä sitten? entä sitten! mutta älä tule selittelemään! mitä minä olen tehnyt kun sinun pitää nöyryyttää minua selittelyillä? (Su 62)

<sup>37</sup> ”Ystävyys ei korvaa rakkautta, rakkaus ei ole aina ystävyyttä enkä minä tule toimeen ilman naisia, en ilman miehiä, yksinäisyyttä minä tarvitsen, ja sillä siisti.” (Su 88)

<sup>38</sup> ”älä laske minun varaani, kenties minua ei olekaan silloin kun sinä tahdot” (Su 92)

Naisen yksinäisyydenkaipuu venyy raamatullisiin mittasuhteisiin: ”Vad vet jag överhuvudtaget? / Utom vad jag känner och alltså vet. Och störst av dem är ensamheten.”<sup>39</sup> (St 126) Hän viittaa ensimmäisen Korinttolaiskirjeen tunnettuun kohtaan ” – – ja suurin niistä on rakkaus”. Nainen siis melko suorasanaisesti nostaa yksinäisyyden rakkauten yläpuolelle, mutta tulee kysyneeksi myös: ” – – finns det en kärlek som är lika stor som ensamheten?”<sup>40</sup> (St 129) Kysymys ilmaistaan päänsisäisenä puheena, mutta lukija voi nähdä sen olevan osoitettu myös suoraan hänelle. Seuraavaksi kertoja siirtyy puhuttelemaan rakastettuaan ja tekee tulkintoja myös tämän yksinäisydentarpeesta. Grönlanti paikkana herättää ajatuksia mustasukkaisuudesta, koska meren ja vaikeiden olosuhteiden ympäröimässä paikassa se on ainakin aiemmin ollut epätavallinen ilmiö. Tanskasta lähdetään Grönlantiin ja toisin päin, joten uusia perheitä muodostuu koh- tuullisen helposti: ” – – frihet har en annan innebörd här än nånannanstans – –”.<sup>41</sup> (St 89)

Naisen rakkaudessa ydin on ottaa ja antaa, mutta ottaa enemmän: ”allt hör till, blir en bekräftelse, allt handlar bara om att ta och ge / och ta och ta / och ta!”<sup>42</sup> (St 81–82) Hän näkee naisen aseman olevan perinteisesti se, joka antaa ja saa vähemmän. Rakkauden pakottavuus herättää kysymyksen erosisoidusta vallasta – teema on Stevi Jacksonin (1995, 54) mukaan yleinen sekä romanttisessa fiktiossa että pornografiassa. Vaikka rakkaus kantaa mukanaan nimenomaan väkivallalle vastakkaisia konnotaatioita, se ei kuitenkaan intohimoisessa ja romanttisessa muodossaan ole hellä tunne, vaan usein väkivaltainen, jopa säälimätön. (Jackson 1995, 54.) Välillä *Storfångarenin* nainen myös huvittavan itsevarmasti provosoi: “har du någonsin gett nån din närhet? Jag ska ta den.”<sup>43</sup> (St 104) Hän ottaa sen läheisyyden minkä tarvitsee ja haluaa eikä tippaakaan enempää. Hän ei suostu tarvitsemaan miestä, hän pärjää omillaan: ”du är mej til lyst, inte ett ögonblick till nytta, jag behöver inte dej, jag skrapar själv ihop det nödvändiga, jag har mina vänner, mina sammanhang, jag har sen länge alla barn jag

---

<sup>39</sup> ”Mitä minä ylipäänsäkään tiedän? / Paitsi mitä tunnen ja siis tiedän. Ja suurin niistä on yksinäisyys.”

<sup>40</sup> ” – – onko rakkautta joka olisi yhtä suuri kuin yksinäisyys?” (Su 113)

<sup>41</sup> ” – – vapaudella on täällä toinen sisältö kuin muualla – –” (Su 77)

<sup>42</sup> ”kaikki kuuluu siihen, vahvistaa sen, kaikessa pitää vain ottaa ja antaa / ja ottaa ja antaa / ja ottaa!” (Su 72)

<sup>43</sup> ”oletko koskaan antanut kenellekään läheisyyttäsi? Minä otan sen.” (Su 91)

ville ha”.<sup>44</sup> (St 93–94) Hänen rakkautensa on tämän myötä riisuttu myös huolenpidon tarvitsemisesta.

”Om Simone de Beauvoir inte beundrar Sartre kan hon inte älska honom.”<sup>45</sup> (St 138) Lainauksessa nainen viittaa Simone de Beauvoirin ja Jean-Paul Sartren myrskyisään rakkaussuhteeseen. Heidän intensiivinen, ehdoton mutta silti salliva suhteensa näytti viimein sallineen avoimuuden ja purkaneen mustasukkaisuuden ansan. Heidät maalattiin taannoin rakastavaisiksi, jotka kuin ihmeen kaupalla säästyivät parisuhteen tavanomaiselta eroosiolta. Nykyään liiton omaperäisyys kiistetään lähes yhtä raivokkaasti kuin sitä aiemmin korostettiin. (Lancelin & Lemonnier 2011, 221, 223.) Kuitenkin de Beauvoirin romaanien paljastamaa kuvaa pariskunnan rakkaussopimuksen sisäisestä julmuudesta ja Sartren *L'être et le néant*'n analyysia rakkaudesta kahden subjektin (kahden tietoisuuden) välisenä suhteenä ei sovi jättää huomiotta. Sartren mukaan rakastaja ei tosiasiallisesti kestä rakkautta, jonka toinen osapuoli on aidosti vapaa subjekti. (mt. 224; Saarinen 1984, 324.)

Paradoksaalisesti aiemman toteamuksensa jälkeen *Storfångarenin* nainen kuitenkin näkee ihailun rakkaussuhteelle vahingollisena. Ihailuun sisältyy ihannointia, johon taas kätkeytyy aggressioita. Toista tulee sen sijaan kunnioittaa, innoittua ja iloita toisen toisistaan ja yltyä räjäyttämään kaikki rajat. Hän tuntuu viittaavan Sartren ja de Beauvoirin suhteen älylliseen laatuun. Sartre myös rakkausanalyysissään näkee, että rakkaus tuottaa aina konfliktin – etteivät kaksi subjektia voi koskaan kohdata toisiaan subjekteina. Tähän liittyy aina mukaan esineellistämistä, objektivointia, vaikka kuinka puhtaasti ja pyyteettömästi todelliseen subjektien kohtaamiseen pyrkisimmekin. Jos haluan rakastetun-vapaana-tietoisuutena rakastavan minua, en tosiasiallisesti siedä näin syntyneitä tilannetta, vaan haluan olla hänen maailmassaan vähemmän sattumanvarainen ja antavan takeita rakkauden jatkumiselle. (Saarinen 1984, 326, 328.) Juuri näin toimii myös *Storfångarenin* nainen. Hän esimerkiksi haluaa, että rakastettu tulee mutta ei halua sanoa tätä hänelle, vaan tämän täytyy ymmärtää haluta tulla itse. (St 106)

---

<sup>44</sup> ”haluttavakseni minä sinut haluan, en hetkeäkään hyödykseni, en tarvitse sinua, raavin kyllä itse kokoon välttämättömän, minulla on ystäväni, omat kuvioni, on jo kauan ollut kaikki lapset jotka halusin” (Su 81)

<sup>45</sup> ”Jos Simone de Beauvoir ei ihaile Sartrea hän ei voi myöskään rakastaa häntä.” (Su 120)



Toiset kuuluisat myrskyisät rakastavaiset, joihin nainen tuntuu viittaavan, ovat Frida Kahlo ja Diego Rivera. Romaanissa toistuu ”Tehuana”, ja kerran sen yhteydessä kysymys siitä, ”är det din dröm eller min, eller Frida Kahlos, – ”<sup>46</sup> (St 64), joka voisi viitata Kahlon ”Self Portrait as a Tehuana” -nimiseen maalaukseen. Kahlo maalasi teosta useamman vuoden hänen ja Riveran avioeron jälkeen, ja sitä kutsutaan myös nimillä ”Diego in My Thoughts” ja ”Thinking of Diego”. (Frida Kahlos paintings 2011.) Tehuana on perinteinen meksikolainen asu: se on lähtöisin Tehuantepecistä, joka legendan mukaan on matriarkaalinen yhteisö. Puku symboloi feminiinistä voimaa.<sup>47</sup> *Storfångarenin* nainen toteaa rakastetun olevan useammin Tehuanassa kuin hän itse on ja käyttää tätä syynä soittamattomuudelleen. Tehuanan merkitys jää tulkinnanvaraiseksi, mutta sen voisi ajatella symboloivan itsenäisyyttä ja sen mukanaan tuomaa valtaa. Riippumattomuus on naisen unelma, eikä rakkaus yhdisty siihen ongelmitta.

### 3.3 Sanat, kieli ja luominen

Romaanissa vedetään jonkinasteinen yhtäläisyysmerkki vapauden ja yksinäisyyden kaipuun ja luomisen, kirjoittamisen, välille. Nainen yhdistää sanat ja ihon, pohtii mitä rakkaudelle tapahtuu, jos ei ole kieltä.

[M]en det är inte dina vackra läppar eller din hårda kuk jag älskar (åjo), det är orden som de formar turvis, orden de får mej att forma, här och nu ögonblicken, fastfrusna, det enda som består.<sup>48</sup> (St 144)

Yllä olevassa lainauksessa kertoja rinnastaa ruumiillisen rakkauden kokemuksen sanojen rakastamiseen. Nainen kirjoittaa heidän yhteisistä hetkistään ja kokee sen, mikä jää paperille, tarinaksi, olevan pysyvyydessään merkityksellisempää kuin ohimenevän tyydytyksen. Ajatus ”luomisesta” vertautuu allegorisesti myös lapsen saantiin: en

---

<sup>46</sup> ”onko se sinun unelmasi vai minun, vai Frida Kahlon unelma, – ” (Su 58)

<sup>47</sup> Esimerkiksi tässä Fortunata Calabrón artikkelissa käsitellään Kahlon meksikolaista identiteettiä ja sivutaan asun symboliikkaa: [http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2016\\_0091.pdf](http://www.visualpast.de/archive/pdf/vp2016_0091.pdf) [haettu 24.5.2018].

<sup>48</sup> ”Olet kyllä hyvä mutta en minä kauniita huuliasi tai kovaa kulliasi rakasta (kyllä vaan!) vaan sanoja joita ne kumpikin vuoronperään muodostavat, joita ne saavat minut muodostamaan, tässä ja nyt / hetket, paikoilleen jäätyneet, ainoa mikä on pysyvää.” (Su 125)

minä sinua rakasta vaan sitä mitä voin sinun avullasi saavuttaa. Nyt vain synnytetään sanoja, sillä naisella on jo kauan ollut kaikki lapset, jotka hän on halunnut. Rakkauden kokemuksen ja osittain siitä syntyvän tuskan ja epätietoisuudenkin kautta synnytetty materiaali – sanat, lauseet, käsikirjoitus? – mukailevat romanttista kirjailijakuvaa, jossa kirjailija kärsii taiteensa vuoksi.

Rakkauden universaalius tulee esiin naisen pohdinnoissa siitä, mistä voisi ilman yhteistä kieltä puhua grönlantilaiselle yleisölleen kansanopiston kurssilla. Ensin hänen ajatuksissaan korostuu uuden ympäristön ainutlaatuisuus ja hän samastaa sen äärimmäisyydet tuntemuksiinsa: ”Vad ska jag tala om, vad har vi att tala om tillsammans? Om vulkanutbrott och jordskred, lavaströmmar djupt ur mörkret, ord och läppar, fuktighet som svämmer över.”<sup>49</sup> (St 12) Myöhemmin hän sanoo aikovansa ”tala om det enda jag kan tala om, det som är urgammalt som graniten, ändå nytt varenda gång”.<sup>50</sup> (St 12) Matkan tarkoitus on luennoida kirjallisuudesta paikallisen kansanopiston talvikurssilla. Näen siis kirjallisuuden toimivan tässä symbolina rakkaudelle. Se on ikivanhaa mutta joka kerta uutta. Rinnastus kertoo myös naisen suhteesta molempiin, molemmat ovat hänelle pakko, vääjäämättömiä. Luominen ja kieli linkittyvät samalla vapaudenkaipuuseen, sillä nainen kaipaa yksinäisyyttä luodakseen uutta.

Nainen kysyy itseltään kysymyksen: Miten rakastetaan kielellä, jossa ei ole verbejä?

Kanske är älska ingenting som kräver ett verb, kanske är kärlek stam för alla ord som språket vrider och vänder på, bygger vidare på i ständigt nya hisnande varianter och kombinationer, alltid skiftande –<sup>51</sup> (St 27)

Koska nainen itse katselee maailmaa rakkauden läpi, hän tulee mystifioineeksi rakkauden kaiken perustaksi. Perustavanlaatuinen rakkaus, sanavartalona se on pohja, johon kaikki muu liittyy: kuka rakastaa ja ketä, missä, miksi, milloin, kaikkialla ja koko ajan koska aika ja tila ovat yhtä, yksi ykseys, ilman rajoja. Hän haluaa omankin rakkautensa

---

<sup>49</sup> ”Mistä minä puhuisin, mistä me voimme puhua toistemme kanssa? Tulivuorenpurkauksista ja maanvieremistä, syvältä pimeydestä syöksyvistä laavavirroista, sanoista, huulista, ylitulvivasta kosteudesta.” (Su 11)

<sup>50</sup> ”on – – puhuttava siitä ainoasta mistä voin, siitä joka on ikivanhaa kuin graniitti, silti joka kerta uutta” (Su 12)

<sup>51</sup> ”Ehkä rakastaminen ei vaadikaan verbiä, ehkä rakkaus on kaikkien sanojen vartalo jota kieli väänentelee ja kääntelee, josta se rakentelee koko ajan uusia huikeita muunnelmia ja yhdistelmiä, alati vaihtelevia –” (Su 26)

ilman rajoja ja sitoumuksia ja miettii ”[s]om om nyckeln fanns i språket, kanske finns alla nycklar i språket?”.<sup>52</sup> (St 37) Rakkauden näkeminen sanavartalona toistuu romaanissa muutaman kerran. Ehkä verbittömyys kuvaakin osuvasti rakkauden epävarmaa ja muuttuvaista laatua, ja ehkä tavuilla, joita liitetään peräjälkeen villeiksi yhdistelmiksi muuttamaan sisältöä aivan toiseksi, on yhteys siihen, miten rakkaus tulkitsee, kysyy, kerjää, anelee, on ylpeä ja itsenäinen ja kaikkea mahdollista muuta, samanaikaisesti. Nainen kuvaa hetkeä, jona rakkaus muuttaa ystävyuden toisenlaiseksi. ”– – lika omöjligt att överblicka som stavelser som plötsligt hakas på och ändrar hela innebörden, tidochrum ett annat, smältvatten och fruset norrsken turvis, oceaners avstånd, tungors närhet”<sup>53</sup> (St 103) Lainauksessa yhdistyy niin tunteen ja tavujen yhteys kuin luonnonilmiöiden äärimmäisyyden kokemus. Kiihtynyt metaforinen ja pilkutuksella ketjutettu polveileva ilmiöiden yhdistely saa jälleen lukijankin hengästymään.

Mies, joka on hänen rakkautensa kohteena, on tanskalainen. Pako toiseen maisemaan ei toimi niin kuin nainen oli ajatellut, sillä jo tanskan kieli vesittää hänen toiveensa ajattomuudesta, joka olisi vailla jälkiä ulkopuolisesta maailmasta:

Och fast jag borde ha inset det är de danska bokstäverna på tangenterna och deras spar över mina vita papper nästan mer än jag kan tåla i den tunna luften, den jag lämnat bakom mej finns plötsligt rakt framför mej, finns i mina ord som växer fram på pappret –<sup>54</sup> (St 42)

Sanat toimivat välittäjinä muistoille ja toisaalta polttoaineena toisen haluamiselle. Muisto tilaisuudesta Tanskassa, johon nainen ja mies molemmat osallistuvat, ilmaisee naisen koko ajan kirjoittaneen heidän tarinaansa, ei ainoastaan romaanin nykyhetken tasolla Grönlannin matkalla. Sanat ”sinusta ja minusta” saavat napit sinkoilemaan ja raastavat vaatteet yltä: ”– – ja också för dej är orden bränsle, jag vet ju det, långt hetare än nånsin lasersns strålar – –”<sup>55</sup> (St 71), ja alaston kohtaaminen jättää jälkeensä vain

---

<sup>52</sup> ”Ikään kuin avain löytyisi kielestä – ehkä kaikki avaimet löytyvät kielestä?” (Su 34)

<sup>53</sup> ”– – yhtä arvaamattomaksi kuin tavut joita yhtäkkiä liitetään johonkin ja sisältö muuttuu täysin, aikajajila toinen, sulavesi ja jäätyneet revontulet vuorottelevat, valtamerten mittainen etäisyys, suun ja kielien läheisyys” (Su 90–91)

<sup>54</sup> ”Vaikka olisihan minun pitänyt tajuta että näppäinten tanskalaiset kirjaimet ja niiden jäljet valkoisilla papereillani melkein ylittävät sietokykyäni tässä ohuessa ilmassa, hän jonka jätin taakseni on yhtäkkiä suoraan edessäni, on sanoissani jotka kasvavat esiin paperilla – –” (Su 39)

<sup>55</sup> ”– – sinullekin sanat ovat polttoainetta, kyllä minä tiedän, lasersäteitäkin kuumempia – –” (Su 64)

hengähdystauon jonka aikana synnyttää lisää sanoja. Suhdetta kuljetetaan tekstissä johdonmukaisesti rinnakkain kirjoittamismetaforien kanssa.

Sanoihin viitataan myös toistuvasti tuleen ja kuumuuteen liittyvien metaforien avulla: sanat ovat sytykkeitä ja räjähtäviä purkauksia. Kirjoituskoneen saatuaan nainen kutsuu itseään tulennielijäksi ja tulensammuttajaksi. Tulennielemisessä tiivistyy rakastumisen ja sanojen yhteys: sanat toimivat sytykkeinä rakastumiselle, mutta samalla nainen kokee rakkauden uhaksi kirjoittamiselleen ja yrittää sanoilla sammuttaa sisällään roihuaavaa tulta, tunnetta, jottei se pääsisi kasvamaan rakastumisesta rakkaudeksi. Nainen liittää rakkauteen arvoja, joita ei rakastumisessa ole. Oman vapauden menettäminen on sellainen, ja siksi rakastumisen vaiheen ylittäminen arveluttaa häntä. Naisella on myös pelko siitä, etteivät hänen sanansa saa vastakaikua. Kuitenkaan hän ei voi enää niellä, sanat vyöryvät esiin. Hän toteaa, että ”man måste vara berusad eller galen för att överhuvudtaget våga använda sej av ord, vad möts de av? ord eller luft?”<sup>56</sup> (St 36) Hän samastaa itsensä kissaan, joka kiertää kuumaa puuroa, jonka on pakko rakastaa, vaikka rakkaus tappaa kuitenkin. Hänen mukaansa kissalla on seitsemän henkeä, mikä voisi merkitä toivoa ja halua yrittää uudestaan kerta toisensa jälkeen. Tunnettu sanonta kuitenkin kertoo, että kissalla olisi yhdeksän henkeä. Voisiko kahden hengen puuttuminen viitata useampiin epäonnistuneisiin yrityksiin naisen rakkauselämässä?

Romaanin metafiktiivinen taso korostuu eniten silloin, kun nainen samastaa rakkauden sanoihin ja luomisen vapauteen. Motostaan lähtien romaani kommentoi itse kerrontaansa tapahtumana. Myyteistä puhumisen yhteydessä kertoja toteaa esitys- ja näyttelemistävän tärkeyden: ”Framförandet är viktigt, skådespeleriet, förmågan att trollbinda åhörarna, Som överallt, i alla tider.”<sup>57</sup> (St 53) Sillä, miten romaani rakkaustarinansa esittää lukijalle on samaan tapaan paljon väliä. Koska kertoja romaanin päähenkilönä myös kirjoittaa itse, hän kommentoi kirjoittamista tekona tämän kautta, välillä hyvinkin suoraan:

---

<sup>56</sup> ”täytyy olla hullu tai humalassa uskaltaakseen käyttää sanoja, mitä ne saavat vastaansa? sanoja vai ilmaa?” (Su 33)

<sup>57</sup> ”Esitystapa on tärkeä, näytteleminen, taito lumota kuulijat. Niin kuin kaikkialla, kaikkina aikoina” (Su 48)

[H]ar jag inte drömt om att engång skildra kaos utan att gallra, allt som kommer störtande på samma gång, alla associationer, hugskott, snedtändningar, löjligheter, missförstånd, dumma detaljer, ovidkommande och störande, siffror mitt i känslorna och kåtheters kåthet som blänker till mitt under saklighet och förmiddag och sedan bara dränker allting med sin svarta fuktighet, här är det nu.<sup>58</sup> (St 132)

Tässä se nyt on, tässä romaanissa.

---

<sup>58</sup> ”[E]nkö olekin uneksinut, että joskus vielä kuvaisin kaaosta karsimatta mitään, kuvaisin kaikkea mikä syöksyy päälle samalla kertaa, kaikkia assosiaatioita, päähänpistoja, vinosytytyksiä, naurettavuuksia, väärinkäsityksiä, typerää yksityiskohtia toisarvoisia ja häiritseviä, numeroita kesken tunteiden ja kiimaisuuksien kiimaisuutta joka välähtelee kesken asiallisuutta ja aamupäivää ja hukuttaa sitten kaikki tyynni mustaan kosteuteensa, tässä se nyt on.” (Su 116)

#### 4 STORFÅNGARENIN LYYRINEN KERRONTA

Romanttisesta rakkaudesta puhuttaessa otetaan usein käyttöön mystisyyteen viittaavat termit. Rakkaus on mystistä, selittämätöntä, irrationaalista, kontrolloimatonta, viettelevää ja ekstaattista. Se koetaan dramaattisena, syvällä tuntuvana sisäisenä muutoksena, joka nostaa arkipäiväisen elämän yläpuolelle. (Jackson 1995, 53.) *Storfångaren*-romaanissa tätä rakkauden mystistä voimaa kuvatessaan romaanin kerrontaa voi kutsua lyyriseksi kerronnaksi. Edellisissä luvuissa olen tarkastellut, mitä Märta Tikkasen *Storfångaren*-romaanin kertoo rakkaudesta ja sen yhdistämisestä vapauteen. Analysoin myös jo joitakin kerronnan lyyrisiä piirteitä pohtiessani, mitä lyyrinen muoto tuo rakkaudesta ja vapaudesta kertomiseen.

Jotta voisin perustella, miksi romaanin kerrontaa voi kutsua lyyriseksi kerronnaksi, luon katsauksen aiempaan tutkimukseen kertovan proosatekstin lyyrisyydestä ja toisaalta runoissa ilmenevästä kerronnallisuudesta. Hyödynnän näitä ajatuksia Tikkasen romaanin analyysissä. En ole niinkään kiinnostunut määrittelemään tiukkoja lajirajoja – mikä siis on kertomakirjallisuutta ja mikä lyriikkaa – mutta lähdän liikkeelle niistä ja välttämättä sivuan niitä ajatuksiani kehitellessä. Ajattelen lyyrisyyttä enemmänkin proosatekstin ominaisuutena, en lajin tuntomerkinä. Kysyn siis, millaisista elementeistä lyyrisyys proosatekstiin muodostuu ja mitä se merkitsee Tikkasen teoksessa?

##### 4.1 Villisti harittava palmikko – lyyrisen ja kerronnallisen muodon piirteitä

*Storfångarenin* kertoja kuvailee omaa kirjoittamistaan ja samalla rakastumistaan ”kaikkiin ilmansuuntiin villisti harittavaksi palmikoksi”, johon kielen rakenne nivoo kaiken mahdollisen, mitä vastassa on. Lopputuloksena on tällöin jonkinlainen totuus, nyt ja tässä. Villisti harittava palmikko on itse asiassa hyvinkin kuvaava metafora kerronnan rönsyilevälle lyyrisyydelle: romaanilla on runko, johon kaikki punoutuu, mutta runko mahdollistaa myös villit sivupolut. Rakennetta on mahdollista kuvata tarkemmin lyyrisiä ja kerronnallisia piirteitä erittelemällä.

Runon ja lyriikan eron määrittelyssä nojaan Elina Sivulan lyyrisyyden ja kerronnallisuuden suhdetta käsittelevään pro gradu -tutkielmaan (2015), koska hän esittelee siinä

kattavasti erilaisia käsityksiä molemmista. Molempia, kuten myös kertomusta, on määritelty kirjallisuudentutkimuksessa lukuisin eri tavoin, mutta yleispäteviä ja täsmällisiä määritelmiä on ehkä mahdoton löytää. Brian McHalen tutkimusalan voi nähdä peilikuvana omalle kiinnostuksenkohteelleni: hän tutkii kerronnallisuutta runossa. Hän haluaa myös erottaa lyriikan ja lyyrisen runosta. (McHale 2009, 13.) Vaikka ”runo” ja ”lyriikka” käsitetään yleiskielessä usein synonyymisinä, eivät ne useampien teoreetikoiden mukaan sitä ole. Runo voi olla lyyrinen tai olla olematta, samoin kuin kertomus. (Ks. Sivula 2015, 12–16.) McHale (2013, 201) ehdottaa runon leimallisimmaksi ominaispiirteeksi segmenttiivisyyttä: runo koostuu sidotuista yksiköistä (esim. säe), jotka toimivat suhteessa aukkoihin ja hiljaisuuteen. Runous pilkkoo kielen osiin ja tekee sen keinotekoisemmin kuin kertomakirjallisuus. McHalen tulkinnassa korostuu siis erityisesti runon typografisuus.

*Storfångarenissa* on lyyristen piirteiden lisäksi selvästi myös jopa runon ominaisuuksia. Typografia on näistä näkyvin ja kiinnittääkin lukijan huomion ensimmäisenä. Romanin kerronta leikittelee erityisesti tyhjillä riveillä ja niiden tekstiin muodostamilla tauoilla. Aukkoisuuden suhteen romaani on taidonnäyte: lankoja punotaan yhteen, solmitaan, avataan ja puretaan, jotta voitaisiin aloittaa uusi punos. Aiemmin analysoimani viittaus Tehuanaan on hyvä esimerkki tästä: kertoja viittaa siihen toistuvasti ja antaa vihjeitä sen merkityksestä, mutta jättää langat hyvin pitkälti aukinaisina roikkumaan.

Mitä sitten on lyriikka ja lyyrisyys? Jonathan Culler korostaa lyriikan apostrofisuutta eli poissaolevan puhuttelua. Hänen mukaansa runoudessa on kaksi voimaa, kerronnallinen ja apostrofinen, joista apostrofinen korostuu lyyrisessä runoudessa. Apostrofisuus on merkittävä erityisesti lyriikan ajallisuudelle: lyyrinen runo itsessään on jo tapahtuma, joten runossa ei tarvitse tapahtua mitään. Poissaolevan puhuttelu luo assosiaation ajattomasta preesensistä, kirjoittamisen nyt-hetkestä. (Culler 1981, 149.) Cullerin (1985, 38) esittämä ytimekäs määritelmä lyyrisestä runosta kuuluu näin: se on mikä tahansa melko lyhyt, ei-kertova runo, joka esittää yhden puhujan mielentilan tai ajatus- tai tunneprosessin ilmaisun. Narratologi Monika Fludernikin (2005, 99) yksinkertaistettu näkemys (jota on kritisoitu ja johon on kaivattu laajennusta) selventää myös omia ajatuksiani: lyriikka on runoutta, joka ei ensisijaisesti kerro tarinaa eikä

käytä säemuotoa pragmaattisiin tai didaktisiin tarkoituksiin, ja joka on itseensä viittavaa, kieleen keskittyvää ja kuvallisuutta hyödyntävää. (Ks. Sivula 2015, 16.)

Lyyrisen runon kannalta olennainen on myös Northrop Fryen (1985, 31) ajatus siitä, että jos runouden tekee ennen kaikkea sen aukkoisuus, eikö lyyrinen runo synny siitä aivan erityisesti? Jaan hänen näkemyksensä. Epäjatkuvuus vie lyyrisen puolelle, pois-päin tavanomaisesta jatkuvasta ajan ja tilan kokemisesta. Tikkasen romaanin kerronnan lyyrisyydessä korostuu juuri ajan ja tilan kokemisen hajoaminen. Sitä käsitellään metafiktiivisellä tasolla, kun grönlannin kielen fik-tavusta, joka tarkoittaa molempia, aikaa ja tilaa, lukijan huomio kääntyy itse romaanin rakenteeseen. Sen aikakäsitys on pirstaleinen, takaumat ja kuvitelmat tulevaisuudesta ovat sulassa sovussa, ja vaatii tarkkaavaisuutta lukijalta luoda kokonaiskuva siitä, milloin ja missä tapahtuu ja mitä.

Kertomukselta vaaditaan useimmiten kolmea asiaa: tapahtumia, juonta ja kausaalisia syy-seuraussuhteita. Tapahtuma määritellään ajalliseksi ja tilalliseksi muutokseksi tilasta toiseen. Induktiiviset yleistyksset ja ominaisuuksien kuvaukset eivät ole tapahtumia. (Herman 2005, 151.) Juonelle taas on keskeistä ajallisuus ja ero tarinaan: tarina on tapahtumien kronologia, josta juoni, joka on kompleksisempi, konstruoidaan. Tarina voidaan kertoa, juonta ei. Voidaan sanoa, että juoni edellyttää sekä tarinan kertomisen että ymmärtämisen. (Dannenberg 2005, 435–436.) Kausaalisuudella taas tarkoitetaan toimintaa tai tapahtumaa, joka johtaa johonkin muutokseen. Tapahtumien välillä vallitsee kausaalisuhde, jos on erittäin todennäköistä, että toinen seuraa toista. (Richardson 2005, 48.)

Lyyristen ja kerronnallisten piirteiden toimiminen proosateoksen sisällä on narratologian piirissä kiinnostanut muun muassa James Phelania ja Nil Korkutia. Korkut (2007, 165–166) toteaa lyyrisen ja kerronnallisen tyyllilajin yhdistyneen ennen kaikkea 1900-luvun alun prosaistien, kuten Virginia Woolfin työssä hänen yhdistäessään tarkan ajatteluprosessien ja tunteiden kuvaamisen poeettiseen tyyliin. Korkut näkee kahden tyyllilajin yhdistymisen ongelmallisena lajin kannalta ja kysyykin, miten määritellä teos, joka lyyrisyydellään vastustaa dominoivaa kerronnallisuutta.

Tikkasen teoksessa vaikuttavana ja viehättävänä piirteenä vetää puoleensa juuri rakkaudesta kertomisen lyyrisyys. En koe Korkutin tavoin ongelmaksi lyyrisen



proosateoksen määrittelyä – *Storfångaren* on ilmestymisestään saakka tituleerattu fragmentaariseksi, proosarunomaiseksi ja tajunnanvirran ja dokumentaarin risteymäksi. Nämä määrittelyt osaltaan vetävät minua tutkimaan teoksen kerrontaa, mutta tarkoitukseni ei ole sen suuremmin osallistua keskusteluun lajista. Nähdäkseni se, että proosateoksen kerronnassa on lyyrisiä piirteitä, ei tee siitä vähemmän proosaa. Samaan tapaan proosa- tai muuten kerronnallinen runous on proosamaisuudesta huolimatta runoutta. Lyyrisyyden ja kerronnallisuuden voi nähdä niitä edelleen määrittävinä elementteinä. Tämän vuoksi olen yhdistänyt kerronnan analyysiin myös perinteisesti runoudentutkimukseen liitettyjä käsitteitä, kuten rytmin ja apostrofin.

Siru Kainulainen mukailee Derek Attridge määritelmää rytmistä sanoen, että se ”ilmenee tiettyinä kuviona, vuorottelujen sarjana, joka koostuu jännitteestä ja purkautumisesta, liikkeestä ja vastaliikkeestä”. Vaihtelu ja muutos muotoilevat rytmiä ja se pyrkii säännönmukaisuuteen. Rytmii sekä tunnetaan että kuullaan ja nähdään. Usein tällaista rytmistä kuviota voidaan analysoida toiston kautta. Rytmii luovat esimerkiksi eri tavoin järjestäytyneet tauot, äänneet, tavut, sanat ja virkkeet. Niiden toisteisuutta tarkastelemalla voidaan tulkita, miten rytmii toimii ja mitä seurauksia sen toiminnalla on. (Kainulainen 2012, 63–64.) *Storfångaren* sisältää muun muassa soinnillista toistoa: ”– brännande brinnande slocknande dödande pånyttfödda återuppståndna omöjliga tillstånd –”.<sup>59</sup> (St 27) Loppusoinnut rytmittävät pilkuttoman litanian. Myös äänneellisyys tuottaa toistoa, kuten seuraavissa toistuvissa kysymyssanoissa: ” – – ja eller nej, med vem och vad och vilka inblandade när och hur och varsomhelst och varför –”.<sup>60</sup> Suomennoksen ansiokkuudesta kertoo se, että äänneellinenkin toisto toimii sekä suomeksi että ruotsiksi.

Kokonaisuutena *Storfångaren* on vapaarytmistä lyyristä proosaa. Se sisältää erityisesti taukojen sekä sanallisen ja syntaktisen toisteisuuden kautta hahmottuvaa rytmillisyyttä: ”När snöstormen är över. När föhnvinden har slutat blåsa. När isen bär eller

---

<sup>59</sup> ” – – polttavia palavia sammuvia tappavia uudestisyntyneitä henkiinheränneitä mahdottomia olotiloja – ” (Su 26)

<sup>60</sup> ” – – kyllä tai ei, kenen kanssa ja millä ja ketkä siinä osallisena milloin ja miten ja missätahansa ja minkätäkia – ” (Su 26)

brister, när ljuset kommer tillbaka. Tid och ljus, is och eld, tiden omsluten av eld som frusit.”<sup>61</sup> (St 21) Erityisesti sanaston toisto ja useita lauseita sisältävät virkkeet, jotka eivät noudata kielioppisääntöjä vaan ovat pilkutettuina peräjälkeen ketjuksi, tuovat tekstiin rytmiä, jonka hahmottaakseen sen haluaa lukea ääneen. Kainulainen (2012, 65) toteaa, että tulkintaan vaikuttaa se, miltä painotukset ja äänteet tuntuvat sekä se, miten teksti on materiaalisesti järjestetty, esimerkiksi säkeistöiksi tai säkeiksi. Tikka-selle ominaisia ovat rivinvaihdot, jotka rikkovat usein hengästyttäväksi käyvän pilkutoman tai vaihtoehtoisesti lukuisilla pilkuilla rytmitetyn sanojen vyörytyksen. Luke-misen intensiteetti nousee ja nousee, kunnes se tyhjän rivin tarjoaman tauon myötä laskee yleensä toteamukseen, joka vihdoinkin laittaa sanotulle pisteen.

*Storfångarenin* lyyrisessä kerronnassa kertojan sisäiseksi puheeksi tai poissaolevan puhutteluksi käsitettävässä, mutta samalla myös todelliselle lukijalle osoitetussa kertomisessa lukijan rooli on kahtalainen. Hän tietää olevansa lukijana vastaanottaja, mutta eläytyy ja asettuu samalla kertojan asemaan. Retorista kertomuksen teoriaansa mukaillen James Phelan kuvaa lyyrisen narratiivin kertomuksena, jossa joku kertoo jollekulle jossain tilanteessa jostakin syystä, että jokin (tilanne, emootio, näkemys, asenne, uskomus jne.) on, tai kertomuksena, jossa joku kertoo omia ajatuksiaan tai pohdintojaan jostakin aiheesta jollekulle. Vastaanottaja voi olla myös kertoja itse. Molemmissa tapauksissa on keskeistä, että sisäislukija<sup>62</sup> on osallistujan roolissa, eikä niinkään vastaanottajan tai arvottajan. Lukija tunnistaa kertojan erilliseksi itsestään, mutta liikkuu tunnistamisesta yhdistymään kertojan kanssa. Toisin sanoen, hän adoptoi kertojan perspektiivin. (Phelan 2007, 22.)

Syvennämälle lyyrisiin narratiiveihin pureutuessaan Phelan määrittelee lyyrisen kertomuksen kertomukseksi, joka sisältää sisäistekijästä erillisen menneistä tapahtumista jossain määrin kertovan kertojan ja yhdestä useampaan lyyristä piirrettä. Ensimmäinen liittyy muutokseen: teksti keskittyy paljastamaan henkilökertojan tämänhetkisen

---

<sup>61</sup> ”Milloin lumimyrsky menee ohi. Milloin föhntuuli lakkaa puhaltamasta. Milloin jää kantaa tai pettää, milloin valo tulee takaisin. Aika ja valo, jää ja tuli, jäätyneen tulen ympäröimä aika.” (Su 20)

<sup>62</sup> Myös tekijän yleisö, *authorial audience* tai *implied reader*. Phelan (2007, 4) selkeyttää, että hänen mallissaan todellinen lukija pyrkii sisäislukijaksi, jolloin hänen puhuessaan ”meistä lukijoista” hän tarkoittaa sisäislukijaa eli ideaalia lukijaa, jonka tekijä on tekstilleen kuvitellut. Käytän käsitteitä Phelanin tapaan.

tilanteen ulottuvuuksia sen sijaan, että henkilökertoja kävisi läpi perustavaa muutosta kertomuksen ajallisen kehyksen sisällä. (Phelan 2005, 158.) *Storfångarenin* nainen kyllä käy läpi muutoksen – ajatustensa tasolla. Olisin valmis ajattelemaan, että muun muassa tällaisten rajausten, joita on mahdollista tulkita usealla tavalla, Tikkasen romaanin kaltaisten eri lajeja yhdistelevien narratiivien analyysi on hankalaa. Teosta on ikään kuin sovitettava kahteen eri muottiin, vaikka keskivertolukijalle se näyttäytyy harmonisena kokonaisuutena, jota ymmärtääkseen ei tarvitse pohtia lajia.

Toiseksi, Phelanille kerronnan pääasiallinen aikamuoto on preesens. *Storfångaren* yhdistelee eri aikamuotoja, mutta hetkessä kertominen on sen olennaisin piirre. Phelanin mukaan vaikka kerrotaisiin menneistä tapahtumista, kertomus ohjaa lukijan kiinnostuksen henkilökertojan nykyhetkeen. Toisin sanoen, paljastuksia siitä, ”mitä tapahtui” ei kerrota niiden itsensä takia, vaan niillä tarjotaan selitys sille, ”mitä on”. Kolmanneksi, kertomuksen sisäistekijä sallii sisäislukijalle myötäelävän pääsyn henkilökertojan näkökulmaan, eikä pyydä lukijaa arvioimaan näkökulmaa tai kertojaa itsessään eettisesti. Lukija on siis osallisena kertojan perspektiivistä, eikä havainnoi ja arvota sitä ulkopuolelta. Tällöin lukija sitoutuu tekstiin eettisellä tasolla, mutta keskittyy henkilön toiminnan eettisyyden sijaan lyyrisen kertomuksen perustana olevaan arvojärjestelmään. (Phelan 2005, 158–159.) Tämä antaa käsittääkseni tilaa tunteille, sillä osallistuessaan sisäislukijaksi pyrkivä todellinen lukija vaikuttuu kertojan kertomasta.

Vielä esimerkiksi uuskritiikin suosion aikaan 1960-luvulla tunteiden merkitys suljettiin kirjallisuudentutkimuksen ulkopuolelle. Nykytutkimus ymmärtää erilaisten emancipatoristen tutkimussuuntausten myötä, että kaunokirjallisuuden lukeminen ja tulkitseminen on sidoksissa esimerkiksi paikkaan, aikaan, kulttuuriin, sukupuoleen, luokkaan ja etniseen taustaan, jolloin myös lukijassa heränneiden tunteiden ja vaikutelmien tutkiminen on perusteltua. (Helle & Hollsten 2016, 12.) Kohdeteokseni aihe ja samalla tutkimuskohteeni on jo valmiiksi emotionaalisesti latautunut. Tässä tutkielmassa vastaanottajan tunnekokemus on ollut sivuhaara, jonka merkitys on lyyrisen kerronnan motivoinnissa. Väitän, että lyyrinen muoto – rytmi, sointuisuus, toisto, assosiativisuus ja metaforisuus – pyrkii nimenomaan herättämään vastaanottajassaan tunnekokemuksen rakkaudesta kertomisessa.

#### 4.2 ”Statistik mitt i lyriken, varför inte?”

Koska *Storfångaren* toteuttaa tämän alaluvun otsikossakin näkyvää metafiktiivistä muodon kommentointia, on analyttinen katse suunnattava juuri muotoon. *Storfångaren* on muodoltaan romaani, sillä se on luvuittain etenevä ja sisältää aikaa, paikkaa ja juoneen sidottua kronologiaa. Se on lyyristä *proosaa*. Jos lyyrinen muoto pyrkii herättämään lukijassa tunnekokemuksen vahvempana kuin kertova muoto ehkä yksinään sen tekisi, on analysoitava lyyrisyyden toimimista yhdessä kerronnallisuuden kanssa. Seuraavaksi tarkastelen erilaisia tulkintoja lyyrisen ja kerronnallisen muodon rajankäynnistä ja niiden vuoropuhelusta proosateksteissä. Lähden liikkeelle esitellen näkemyksiä, jotka melko kärjistetysti erottavat muodot toisistaan. Tämän jälkeen siirryn erilaisten muotojen vuoropuheluun kannustaviin teorioihin. Erilaiset näkemykset auttavat minua perustelemaan Tikkasen romaanin lyyrisyyden toimintaa ja vaikutusta.

Nil Korkut nostaa esiin muutamia lyyrisen ja kerronnallisen muodon rajankäynnin ongelmia analysoidessaan Virginia Woolfin novellia ”The Mark on the Wall” (1917). Novelli rakentuu kerronnallisesta tapahtumasta, jossa minäkertoja huomaa täplän seinässä ja lopulta saa tietää, mikä se on. Alku- ja loppupisteen välille sijoittuu Woolfille ominaista päähenkilön subjektiivisen tajunnan liikehdinnän kuvaamista. Woolf itse on todennut pyrkineensä aikanaan muuttamaan koko kertomakirjallisuuden suunnan: ”[M]odernien romaanien olisikin kuvattava mielessämme vallitsevaa sekasortoa eikä asetettava sitä selkeään uuteen järjestykseen. Lukijan on itse otettava kaikesta selvä.” (Nicolson 2000/2007, 100–101.) Korkutin esittelemät ongelmat ovat mielestäni suhteellisen kattava yleisesitys lyyrisen ja kerronnallisen muodon suhteesta, jos ne ymmärretään toisilleen vastakkaisina – samat piirteet toistuvat useampien tutkijoiden (esim. Coats 2014, Hindrichs 2011) ajatuksissa, joskaan eivät yhtä ongelmalliseksi ymmärrettyinä. Vaikken itse siis aseta lyyrisyyttä ja kerronnallisuutta samalla tavalla vastakkain, esittelen Korkutin ajatuksia tavoitteenani selkiyttää lyyrisen ja kerronnallisen muodon suhdetta.

Ensinnäkin, kertomukseen kuuluu representaation ulottuvuus, jota Korkut ei lyriikassa näe. Kertomuksen tapahtumat ja toiminta ovat jäljitteleviä, mutta lyyrinen pyrkii kuvaamaan mahdollisimman totuudenmukaisesti ja vilpittömästi *tilaa*, jossa runon puhuja on (tunteet, emootiot jne.) eikä näin ollen imitoi mitään. Tämän mimesiksen

ongelman Abbé Batteux näki jo 1700-luvulla olevan ratkaistavissa sillä, että ajattelee kerronnassa jäljiteltävän toimintaa ja lyyrisessä muodossa tunnetta tai ajatusta. Korkut kuitenkin näkee ongelman tunteiden subjektiivisuudessa ja persoonallisuudessa – niiden yhteydessä ei voida puhua mimeettisyydestä tai realismista. (Korkut 2007, 167–169.) Pelkästään tämä kohta osoittaa *Storfångarenin* olevan lyyrinen romaani, koska se sisältää näitä molempia: kertomuksena siinä on representaation ulottuvuus, mutta representaation kohde on suurimmaksi osaksi tunne.

Toiseksi Korkut osoittaa juonen puutteen olevan ongelmallinen: mielentilaa kuvaavassa runossa tai lyyrisessä kerronnan muodossa ei ole juonta. Mielentilaa kuvaavat prosessit voi jälleen yrittää nähdä juonellisina, jos hahmon pohdiskelu esimerkiksi johtaa ratkaisuun ja prosessia voi täten kutsua tapahtumaksi. Näin ei kuitenkaan useassa tapauksessa ole. (Korkut 2007, 170–171.) Tätä ajatusta mukaillen *Storfångarenin* juoni koostuisi siis teoksen kerronnallisista osuuksista, jotka kertovat naisen matkasta Grönlantiin. Nainen saapuu vieraaseen maahan, oleskelee siellä tutustuen sen ihmisiin ja hurjaan kauneuteen ja lopulta palaa takaisin Suomeen. Kehyskertomuksen sisällä kerronnallisia elementtejä on myös naisen rakkaussuhteen muistelussa, joskin niiden suhteen jää lukijan vastuulle järjestää muistot juonelliseksi ketjuksi. Lyyriset osuudet taas kuvaavat naisen subjektiivisempia tuntemuksia rakkaudesta. Vaikka ne eivät itsessään veisi kertomusta eteenpäin juonenomaisesti, ajattelen silti, että ne yhdessä kerronnallisten osuuksien kanssa tekevät tarinalle *jotakin*. Täten juonellinen päätepiste, johon romaani päättyy, olisi ilman niitä tyystin erilaiseksi tulkittava. Korkut (2007, 171–172) näkee ongelmalliseksi sen, että kertomuksen teeman ymmärtääkseen on nojaututtava enemmän lyyriseen ajatusprosessin kuvaukseen kuin kertomuksen tapahtumiin. Itse en kykene näkemään tässä ongelmaa.

Kolmanneksi ongelmaksi Korkut nostaa ajan. Kertomus yleensä edellyttää ajallisen etäisyyden kerrottavaan tapahtumaan. Lyyrisessä muodossa näin ei useinkaan ole, vaan kokemus ja kertominen tapahtuvat yhdessä ja luovat vaikutelman siitä, että tunteminen tapahtuu hetkessä, jossa siitä kerrotaan. Tämän vuoksi lyyrisen aikamuoto on yleisesti ottaen preesens ja kerronnan imperfekti. *Storfångaren* yhdistää molempia aikamuotoja, eikä taaskaan ole asetettavissa yksinkertaistettuihin kehikoihin. Korkutin mukaan kerronta kestää dominoivaa preesensia vain tiettyyn pisteeseen asti, vaikka

hän tunnustaakin, että ”olipa kerran”-tyyppisestä kerrontaperinteestä on liikuttu hetkessä kertomiseen. (Korkut 2007, 172–173.)

Kerronta vaatii itselleen myös vastaanottajan eli sen, jolle kerrotaan. Kertojan roolissa painottuu kommunikointi: kertominen tapahtuu vastaanottaja eli kertomuksen sisäinen vastaanottaja (*narratee*) ja samalla lukija, mielessä pitäen. Lyyriselle muodolle taas on ominaisempaa välinpitämättömyys vastaanottajaa kohtaan. Tämän vuoksi puhujan ei tarvitse vaivautua esittämään ajatuksiaan järjestelmällisesti, vaan ne voidaan tuoda vastaanottajan silmin esiin jopa kaoottisesti. (Korkut 2007, 174–175, 177.) Lyyriselle muodolle on kuitenkin ominaista poissaolevan puhuttelu, jolloin vastaanottaja pyrkii asettumaan poissaolevan asemaan. Vaikka vastaanottajan ei ajateltaisi näin tekevän, on puhuttelu silti osoitettu jollekulle. Korostaisin myös sitä, että mahdollinen kaoottisuus on nimenomaan lukijan silmissä: lyyrisyys ei ole vain merkityksetöntä sanahelelinää, jota kirjoittaja on tekstinsä lomaan ripotellut sattumanvaraisesti, vaan sen on tarkoitus kuljettaa tarinaa jollakin tavalla eteenpäin, välittää tunnetta, henkilöhahmon ajatuksia tai korostaa jonkin seikan merkityksellisyyttä. Totta on kuitenkin se, että lyyrisen runon tapaan se kerronnallista muotoa herkemmin sallii lukijan oman tulkinnan ja tunnereaktion myötävaikuttamisen tähän. Siksi olen taipuvainen ajattelemaan, että lyyrisessä muodossa kommunikointi korostuu vielä enemmän, vastavuoroisena, koska lukija on vastaanottajan sijaan osallistujan roolissa.

*Storfångarenin* kertoja tuntuu seuraavassa kohdassa kommentoivan romaanin syntyä, muotoa ja rakennetta:

– – denna känslighet för hårfina nyanser sträcker sej från golv till tak och högt och lågt, ingenting kan lämnas obeaktat om det visar sej vid horisonten, varför fanns det där just nu om inte, jag försöker inte gallra för jag vill inte, kan inte koppla av min hjärna, den är min, och inte sila associationerna, de dyker upp (och ner) just som de vill, statistik mitt i lyriken, varför inte – –<sup>63</sup> (St 54)

---

<sup>63</sup> ” – – tämä herkkyyks hiuksenhienoille vivahteille ulottuu lattiasta kattoon ja korkealle ja matalalle, mitään mikä tulee näköpiiriin ei voi jättää vaille huomiota, miksi se muuten olisi siinä juuri nyt, en yritäkään karsia, sillä en tahdo, en voi kytkeä irti aivojani, ne ovat minun, enkä seuloa assosiaatioita, ne sukeltavat ylös (ja alas) ihan miten haluavat, statistiikkaa keskellä lyriikkaa, miksipä ei – –” (Su 49)

Preesens aikamuotona antaa vaikutelman hetkessä tapahtumisesta. Kertoja kirjoittaa kertomustaan samalla kun kokee kirjoittamiaan tapahtumia ja lisäksi vielä kirjoittaa kirjoittamisprosessistaan. Metafiktiivisyydellä pyritään yleensä kiinnittämään huomio taideteokseen rakennettuna konstruktiona. Tässä tapauksessa rakkauden kokeminen vertautuu kirjoitusprosessiin, jossa aistit värähtelevät avoimina yksityiskohtien ja toisarvoisuuksien kudelmassa. Lyyrinen kertoja ikään kuin perustelee valintojaan vastaanottajalle, jonka nimenomaan haluaa osallistuvan tekstin lukuisiin suuntiin sinkoilevien vaikutelmien kutomiseen:

allting rymmer jag och gömmer jag inom mej dessa dygn och allt ska finnas med för allting finns i mej, binds samman genom språkstrukturen, de disparata delarna som hakas på varandra i en följd, en fläta, vildsint spretande åt alla väderstreck, mjuktglidande muljeringar, försvinnande, uppgående i helheten, allomfattande och obegriplig. Slutintrycket ett slags sanning ändå. Eller många. / Kanske bara sanningen om mej, i detta härochnu av gränslöshet.<sup>64</sup> (St 55)

Kaiken kertomalla hän pyrkii olemaan mahdollisimman rehellinen, jotta lopputuloksena olisi totuus hänestä itsestään. Kertojan ja sen myötä koko romaanin epäluotettavuuden voi itse asiassa nähdä järkeenkäypänä lopputuloksena, koska mitä muuta ihmiset itsestään puhuessa tekevät kuin ovat ristiriitaisia? Omia tuntemuksia on vaikea kuvata objektiivisesti. Siksi assosiaatioiden vyöry, jonka *Storfångarenissa* toteuttaa lyyrinen kertoja, on lähimpänä ”totuutta”. Statistiikkaa ja dokumenttia tuottava kertoja on siinä mielessä epäluotettavampi, että hän pukee havaintonsa itsestään metaforiksi, joista selvyuden saamisen vastuu siirtyy vastaanottajalle. Edellisen lainauksen loppu, ”[k]anske bara sanningen om mej, i detta härochnu av gränslöshet”, kertoo myös kertomuksen tietoisesta fokalisaatoratkaisusta: tämä on vain naisen oma totuus ja sekin vain nyt, ei muulloin.

Ainakin Heather Dubrow ja Susan Stanford Friedman ovat käsitelleet lyyrisen ja kerronnallisen muodon toimimista yhdessä vastinparien sijaan. Friedmanille (1998, 232) keskeistä on Barthesin, Kristevan ja Cixous’ n jälkistrukturalistisessa ja feministisessä

---

<sup>64</sup> ”kaiken minä mahdutan ja piilotan sisälleni näinä vuorokausina ja kaiken on oltava mukana, sillä kaikki on minussa, kielen rakenteen yhteen nivomana, nuo erilaiset osaset jotka punotaan peräkkäin, kaikkiin ilmansuuntiin villisti harittavaksi palmikoksi, pehmeästi liukuvat liudennukset häipyvät, sulautuvat kokonaisuuteen, kaiken käsittävään ja käsittämättömään. Loppuvaikutelmana silti jonkinlainen totuus. Tai monta. / Kenties vain totuus minusta, tässä ja nyt, äärettömässä.” (Su 50)

hengessä lyyrisen muodon mahdollisuus häiritä kerronnallisen muodon dominoivaa asemaa. Mainittuja teoreetikkoja enemmän Friedman kuitenkin pitää kerronnallista ja lyyristä liittolaisina – erilaisten äänten leikkinä, ei sotana. (Friedman 1998, 233.) Vaikka hän näkee lyyrisessä muodossa kytköksen feminiinisyyteen (jopa naiskirjoitukseen) ja sitä kautta mahdollisuuden maskuliinisten kerronnallis- (etenkin romaani) muotoisten narratiivien symbolisen valta-aseman järkyttämiseen, ei hän kiistä narratiivien voimaa ja mahdollisuutta samaan. Friedman puolustaa narratiiveja etenkin marginalisoitujen värillisten ihmisten äänitorvina. Eritoten hän peräänkuuluttaa yhteistyötä ja dialogia eri muotojen välille ja korostaa, ettei jako ole selkeä ja pysyvä: lyyrinen ei aina ole vallankumouksellinen ja transgressiivinen voima, joka päihittää juonen ja kerronnan tyrannian, vaan ne toimivat yhdessä dynaamisesti. (Friedman 1998, 234–235.)

Heather Dubrow argumentoi tähän asti löytämistäni ajattelijoina vahvimmin lyyrisen ja kerronnallisen muodon vastakkainasettelua vastaan. Hänen mukaansa vuorovaikutus on käyttökelpoisempi termi kuvaamaan muotojen toimintaa kuin häiritseminen. Dubrow esittelee laajasti eri muotoihin liitettyjä piirteitä ja ongelmia yrityksissä määrittellä niitä täsmällisesti. Friedmanin tavoin Dubrow tunnistaa tavan sukupuolittaa lyyrinen muoto feminiiniseksi, mutta kokee sukupuolittamisen ongelmalliseksi. (Dubrow 2006, 256.) Itsekin näkisin muotojen sukupuolittamisen jo itsessään jakona, joka vetää ne vastakkaisille taistelukentille ja lisää hierarkkisuuksia dialogin sijaan, puhumattaakaan siitä, että lyyrinen on alisteisessa asemassa kerronnalliselle ja se nähdään poikkeamana tuosta johtavasta muodosta.

Dubrow myös kritisoi Friedmanin tapaa asettaa narratiivi ensisijaiseksi värillisten ihmisten äänten väyläksi, antamatta ajatusta sille, mitä lyyrinen muoto voisi samassa tilanteessa saada aikaan. (Dubrow 2006, 258–259.) Dubrow argumentoikin, että sen sijaan, että lyyrinen muoto estäisi kerronnallisen, se joissain tapauksissa jopa mahdollistaa sen. Syy tähän on sen toimiminen intensiteetin lähteenä stabiliteetin sijaan: lyyrinen toimii tunteen ja tuntemuksen nostattajana, jonka kerronta sittemmin vapauttaa. Lyyrinen voi myös toimia väylänä poistaa este, josta kerronta sitten kykenee jatkamaan. Tämän kaltaiseen toistuvaan ja varioivaan yhdessä toimimiseen Dubrow haluaa



huomion kiinnittyvän muotojen välisten konfliktien poittamisen sijaan. (Dubrow 2006, 262–264.)

Nyt kun olen kartoittanut, miten lyyrinen ja kerronnallinen muoto toimivat erikseen ja yhdessä ja päätynt ajattelemaan Dubrow'n tavoin niitä ennen kaikkea vuorovaikutuksessa yhdessä toimivina, voin kysyä, mitä ne yhdessä toimiessaan tekevät rakkauden kaltaisen emotionaalisen latauksen sisältävän aiheen kertomiselle? *Storfångarenista* löydän erityisesti Dubrow'n tarjoaman ajatuksen lyyrisen muodon aikaansaamasta tunteiden ja tuntemusten noususta ja intensiteetistä, joka johtaa sitä seuraavan kerronnallisen osuuden johonkin. Esimerkkinä voisi toimia paradoksaalinen kohta romaanin loppupuolella, jossa kertojana toimiva nainen ensin suuntaa katseensa tulevaan:

Gräsets mjukhet smeker fotsulorna, huden len av saltvatten och sol och håret blekt och lysande i skymningen, vinden bär en doft av tång och fukt från havet, gulmårans sötma som ett moln av sommar äver syrsorna i korus

dina armar runt mej, sommarkvällen som blir gryning –<sup>65</sup> (St 150)

Lyyrinen ajatustenvirta ja poissaolevan henkilön puhuttelu jatkuvat vielä useamman virkkeen verran, ja sen loputtua edelleen puhutteleva ja lyyrinen mutta verbiensä puolesta toiminnallisempi ja kertovampi päätös saa itselleen sivun verran tilaa: ”Idag vet jag det. Du kommer inte att finnas för mej. Och jag kommer att stå ut med det. / Så är det, nu.”<sup>66</sup> (St 151) Kertoja ikään kuin ennakoi lyyrisimmissä osissa – jotka eri tavoin aseteltuina voisivat toimia runon säkeinä – rakkautensa kulkua ja fantasioi vastarakkauden saamisesta, mutta palauttaa itsensä maan pinnalle ja kertomuksen nykyhetkeen selkeämmin kerronnallisemmissä osuuksissa. Näissä osuuksissa jopa pessimismi ja defensiivisyys saavat vallan. Jos ajatellaan nimenomaan naisen pohjimmaisista haluja, ei hänen toimintaansa, nainen on kertojana epäluotettava, mutta *lyyrisenä* kertojana luotettava: tajunnanvirrassaan ja apostrofisuudessaan lyyrinen kertoja ei peittele mitään. Mariam Magomedov ottaa lyyrisyyttä proosateksteissä käsittelevässä pro gradu

---

<sup>65</sup> ”Ruohon hellä hyväily jalkapohjissa, iho pehmeä suolaisesta vedestä ja auringosta ja hiukset vaalenneet ja hohtavat hämärässä, tuuli tuo mereltä levän ja kosteuden tuoksun, mataran makeus kuin leyhähdys kesää sirkkojen kuoron yllä, / käsivartesi ympärilläni, kesäilta joka vaihtuu aamunkajoksi – ” (Su 129)

<sup>66</sup> ”Tänään minä tiedän sen. Sinua ei tule olemaan minulle. Ja minä kestan sen. / Niin se on, nyt.” (Su 131)

-tutkielmassaan käyttöön käsitteen *lyyrinen kertoja*, jotta lyyris-kerronnallisuuden lisäksi pystytään ottamaan huomioon analysoitavien teostoimijoiden<sup>67</sup> aiheet, ja purkamaan niitä sisällön, rakenteen ja kielen materiaalisuuden tasoilla. Käsitteen avulla voidaan tarkastella selvästi kerronnallisia, mutta ilmaisultaan lyyrisiä narratiiveja. (Magomedov 2016, 19, 25.)

McHale esittää heikkoa kerronnallisuutta käsittelevässä artikkelissaan aiempaan liittyviä ajatuksia: Mitä jos olemisen tai ei-olemisen sijaan onkin kyse olemisen asteesta? Tarvitseeko tekstien olla vain joko kertovia tai ei-kertovia? Voisiko niiden välissä olla jotain? (McHale 2001, 165.) Hän käyttää käsitettä *heikko kerronnallisuus* kuvaamaan runoja, joissa on jokin kerronnallisuuden aste, mutta samalla häiritseviä tekijöitä, joiden vuoksi kokonaisuudesta ei muodostu kertomusta. Fragmentaarisuus jättää lukijalle vastuun tekstin järjestämisestä koherentiksi, mutta teksti lopulta kieltäytyy tästä. (McHale 2001, 162, 164.) Sivula (2015, 43) huomauttaa, että vaikka McHale analysoi runoutta, sopivat hänen ajatuksensa oikeastaan mihin vain sellaisiin teksteihin, joissa lyyrisyys ja kerronnallisuus sekoittuvat, eikä McHale itsekään rajoita käsitteensä käytön kohteita.

Kerronnallisuuden ja lyyrisyyden näkeminen janoina, joille yksittäinen teos voi sijoitua, on mielestäni viehättävä ja käyttökelpoinen ajatus. Lyyristä narratiivia voisi myös pitää narratiivin alalajina ja käsittääkseni sitä (ja siitä) on kotimaisessa kirjallisuudessa kirjoitettu varsin vähän. Uskoisin kuitenkin, että vähyys voi johtua määrittelystä: lyyrinen kerronta, kuten eivät runo, lyriikka ja kertomus lajeinakaan tyhjenny niiden määritelmiin. Useampi teoreetikko on osoittanut, että määrittely on sekä hankalaa että ongelmallista, ja esimerkiksi niinkin luonnolliselta kuulostavan käsitteen kuin ”lyyrinen kertoja” poissaolo vuoteen 2016 saakka tuntuu minusta hämmentävältä. Käsitteistön luominen todennäköisesti laajentaa käsitystä lyyrisestä proosasta. Tikkasen *Storfångaren*-romaanin voi perustellusti kutsua lyyriseksi proosatekstiksi, jossa toimii lyyrinen kertoja. Rakkauden intensiivisyyden ja vallattomuuden tunteen välittää lukijalle nimenomaan lyyrinen kertoja, jonka toimintaan lukijakin pääsee osalliseksi.

---

<sup>67</sup> Magomedov (2016, 2) käyttää tutkimistaan kaunokirjoista nimitystä ”teostoimija”, koska ymmärtää ne aktiivisiksi toimijoiksi, joiden lyyrisessä kerronnassa rakentuva sanoma on dialogissa maailmassa tapahtuvien ilmiöiden kanssa.

## 5 ”LÅT MEJ ÄLSKA DEJ” – STORFÅNGAREN RAKKAUSROMAANINA

Rakkauskirjallisuus on usein pelkkänä viihdekirjallisuutena nähty väheksytty laji – sen kirjoittajat ja kuluttajat ovat useimmiten naisia ja romanttisen kirjallisuuden lukemiseen liittyy usein häpeää. Samaan aikaan se on maailmanlaajuisesti kustannetuin ja myydyin kirjallisuuden laji. Rikoskirjallisuus eli niin kutsutut dekkarit ovat lajina kokeneet viime vuosikymmeninä arvonnousun, ja saman soisi tapahtuvan rakkausromaanillekin. Molempien lajien yksi tarkoitus on tuottaa turvallisuudentuntua lukijalleen: dekkarissa lukija luottaa siihen, että rikos lopulta selvitetään ja hyvä voittaa pahan. Rakkausromaanissa rakkaus voittaa eli siinä esitelty pääpari päihittää rakkautensa tiellä olevat esteet ja päätyy yhteen. Genren sisällä toistuva rakenne tarjoaa lukijalle turvapaikan – positiiviseen loppuratkaisuun voi luottaa alusta saakka, mutta kehikon puitteissa voi tapahtua mitä vain, joten juoni on lopulta yhtä moninainen kuin missä tahansa muussakin genressä. Tässä luvussa käsittelem *Storfångarenia* suhteessa rakkausromaanin eli romanssin genreen.

Seuraavissa alaluvuissa hahmottelem esiin rakkausromaanin genren piirteitä ja kysyn, millainen *Storfångaren* on rakkausromaanina. Koska Märta Tikkanen edustaa suomenruotsalaisen kirjallisuuden feminististä etujoukkoa, kysyn myös, millaista feminististä huomiota rakkausromaanin on saanut osakseen ja miltä *Storfångaren* näyttää sen valossa? Käytän genrestä nimitystä rakkausromaanin. Englanniksi käytetty *romance* voidaan kääntää suomeksi niin romantiikaksi – jolloin on epäselvää, puhutaanko romanttisesta rakkaudesta, historiallisesta romantiikan aikakaudesta vai genrestä – kuin myös romanssiksi, kuten Markku Soikkeli (1998a; 2016) on tehnyt. Katson, että rakkausromaanin on kuitenkin suomeksi vakiintuneempi ilmaisu siksi, että sitä käytetään myös populaareissa yhteyksissä ja esimerkiksi kirjastoluokituksissa ja oppikirjoissa.

### 5.1 Epätavallinen rakkausromaanin

Tyypillisessä rakkausromaanin juonessa päähuomion saa kahden henkilön välinen rakkaussuhde, jota uhkaavat jonkinlaiset vastukset tai ongelmat. Rakkausromaanin voi

oikeastaan nähdä rakkauden tavoitteluna tai etsintänä. Rakkauden kohteeseen ladataan fantasioita ja uskomuksia ja rakkauteen panostetaan. Rakkaus joko saavutetaan tai menetetään, mutta kummassakin tapauksessa tulee selväksi sen haluaminen. Kaikkeen tavoitteelliseen toimintaan kuuluu sitä vastustava toiminta: rakkauden ja kenties jonkin muunkin kuten totuuden, tiedon, oikeuden tai vapauden nimissä yritetään ylittää esteet, joita rakkauden tielle on asetettu. Keskeinen kysymys onkin: pystytäänkö ne ylittämään ja miten? Rakkaudelle asetetaan usein ylliluonnollisia voimia, ja kertomus etenee usein sen paljastuksen varassa, pystyykö rakkaus todella voittamaan kaiken. (Pearce & Stacey 1995, 16.)

Rakastumis-narratiiveilla on yliedustus etenkin viihdekirjallisuudeksi mielletävissä rakkausromaneissa ja juuri rakastumista yleensä tarkoitetaan, kun puhutaan romanttisesta rakkaudesta. Genre käsittää kuitenkin myös tarinat, joissa rakkauden esteet ovat siirtyneet jo olemassa olevan rakkaussuhteen sisälle ja päämääränä on joko turvata tai palauttaa kerran saavutettu. Jos rakkausromaanissa tavoitellaan rakkautta, loppuuko kertomus, kun se on saavutettu tai menetetty? Milloin voi ajatella näin käyneen? Tarinat varioivat tyydyttävän loppuratkaisun suhteen: rakkausromaanin voi näyttää, miten päädytään ensikohtaamiseen, ensisuudelmaan tai vaikkapa avioliittoon. Onnellisen lopun suhteen on käyty keskustelua: onko rakkausromaanin genre pohjimmiltaan koominen vai traaginen eli vaaditaanko tai odotetaanko henkilöihahmoille onnellista loppua? (Pearce & Stacey 1995, 18.) Lynne Pearce ja Jackie Stacey tuntuvat hyväksyvän molemmat loput, mutta esimerkiksi Pamela Regis (2003) näkee vain onnellisen lopun saavat rakkauskertomukset genreen kuuluvina. Tämä on myös olennaista turvallisen tilan luomisen kannalta – jos onnellinen loppu on edes melko yleisesti käsitetty genren vaatimukseksi, voi lukija pettyä kohdatessaan rakkausromaaniksi luokitellun teoksen, joka päättyykin traagisesti.

*Storfångaren* tarjoilee rakkausjuonen lukijalle takaumien ja suurten tunteiden vyörynä. Kertojana toimiva nainen on rakkaussuhteensa käännekohdassa: hän on tapaillut tanskalaisesta miestä vuosikaudet salaa, koska molemmat ovat olleet tahoillaan naimisissa, ja on nyt vihdoinkin tunnustanut miehelle rakastavansa tätä. Teko laukaisee tapahtumaketjun, jossa nainen alkaa ajatella työmatkaansa Grönlantiin pakona miehen ja rakkaudentunnustuksen luota. Matka antaa hänelle aikaa ja tilaa tarkastella suhdetta ja

tuntemuksiaan. Rakkauden tunnustaminen on saanut sen ikään kuin konkretisoitumaan: nyt pitäisi olla valmis joko ottamaan vastaan vastarakkautta tai nielemään pettymys, jos toinen ei rakastakaan. Nainen tahtoo jäädä tietämättömyyden välitilaan. Hän ottaa tilan haltuun pohtiakseen, mitä rakkaudelle antautuminen merkitsisi hänen vapauden tarpeelleen.

Pamela Regis on esittänyt kahdeksan juonellista komponenttia, jotka hänen mukaansa aina sisältyvät rakkausromaanin – komponentit voivat ilmetä missä järjestyksessä tahansa, mutta ilman niitä kertomus ei kuulu rakkausromaanin genreen. (Regis 2003, 30.) Koska hänen lajittelunsa sisältää useimmissa genren teoretisoinneissa toistuvia elementtejä, käsittelen sitä tässä melko kattavana yleisesityksenä. Punaisena lankana kulkee Regisin komponenttien havainnollistus *Storfångaren*-romaanissa.

*Storfångaren* sijoittuu tarinana Suomeen, Tanskaan ja Grönlantiin. Romaanin preesensissä nainen on matkalla Grönlannissa ja mies oletettavasti kotimaassaan Tanskassa. Ympäristön kannalta rakkaussuhdetta hiertää välimatka mutta sitäkin enemmän se, että molemmat osapuolet ovat olleet tahoillaan naimisissa. Suhde on alkanut konferenssissa ja jatkunut seuraavissa, jo vuosien ajan, toistaiseksi ilman ajatusta esimerkiksi avioliitosta. Tämän hetken tilanne on tulkittavissa niin, että molempien avioliitot ovat päättyneet, ja se osaltaan ajaa päähenkilöitä määrittelemään suhdettaan uudelleen. Regisin mukaan rakkausromaanin kuuluu keskeisesti siinä olevan yhteiskunnan määrittely. Ympäristö pyrkii usein jollakin tapaa sortamaan pääparia. Historiallisessa rakkausromaanissa yhteiskunnan kuvaus on tarkkaa, kun taas joissakin populaareissa rakkausromaneissa rakastavaiset voivat olla sen ainoa representaatio. (Regis 2003, 31.)

*Storfångarenin* pari tapaa Tanskassa konferenssissa. Tapahtuma esitetään takaumana ja parin välinen yhteys itsestäänselvänä. Regisin toinen komponentti onkin rakastavien ensikohtaaminen, joka voidaan esittää myös takaumana ja jonka yhteydessä usein vihjataan jo tulevaan konfliktiin (Regis 2003, 31). *Storfångarenin* nainen kuvaa, kuinka miehen läsnäolo tekee vaikutuksen saman tien: ”jag känner inte den som rör sej så men jag lystrar genast, också rösten tar jag till mej, den är låg och djup och jag

får anstränga mej för att uppfatta”.<sup>68</sup> (St 28) He eivät koskaan määritelleet suhdettaan, se oli hyvin niin kuin se oli, eräänlaisena ystävyytenä. Tilanne, jossa nainen ensikoh-  
taamista muistelee, motivoidaan rakkaussuhteen loppumisen pelolla.

Kolmas komponentti on konflikti, este, joka rakastavaisten tiellä on. Este voi olla ul-  
koinen tai sisäinen, ja sitä esitellään ja perustellaan tarinan edetessä lukijalle useam-  
paan otteeseen. Ulkoinen este voi olla esimerkiksi yhteiskunta tai jommankumman  
perhe, rahatilanne, sattuma tai välimatka. Sisäisiin esteisiin lukeutuvat arvoihin, tem-  
peramentteihin, asenteisiin ja uskomuksiin liittyvät syyt. (Regis 2003, 32–33.) Jo mai-  
nitsemani avioliitot ovat *Storfångarens* rakkaussuhteen ilmeisin ulkoisin este. Ro-  
maanissa eniten tilaa saa kuitenkin naisen sisäinen pohdinta vapauden ja itsenäisyyden  
tarpeesta. Voiko rakastaa mutta saada samalla vapauden? Naishahmo on myös hyvin  
tietoinen sukupuolelleen asetetuista normeista, ja ajatuksillaan itsenäisyyden välttä-  
mättömyydestä käy niitä vastaan. Jos mies, miksei nainenkin?

Vaikka *Storfångaren* kerrotaan vain toisen osapuolen näkökulmasta eikä kertoja kuvaa  
kovin suoraan miehen tekemisiä, saati tämän tunteita, on parin molemminpuolinen yh-  
teys ja seksuaalinen kemia silti luettavissa esiin. Fyysisyyden lisäksi yhteys on sekä  
tunteiden että älyn yhteyttä. Nainen esimerkiksi toteaa, että ”så länge ingen kan mäta  
sej med din intelligens och din potens är allting tillåtet”<sup>69</sup> (St 103), ja kokee yhdistel-  
män olevan tyrmäävä. Nainen on rakastumisestaan verbaalisesti selkeä – tunnetta ku-  
vataan sekä suoraan että moninaisin kielikuvin. Tunnun molemminpuolisuudesta tuot-  
taa miehen läsnäolo: hän ehdottaa tapaamisia, kutsuu huoneeseensa, tahtoo nähdä pie-  
nenkin välilaskun aikana. Lopuksi hän myös tulee naisen luo, vaikka nainen kieltää  
häntä tulemasta. Rakkausromaani tarvitsee tällaista henkilöiden välistä vetovoimaa,  
jolla lukijalle perustellaan, miksi parin pitäisi päätyä yhteen. Vetovoima pitää hahmot  
yhteydessä niin kauan, että esteet ylitetään. Se voi pohjautua seksuaalisen kemian, ys-  
tävyuden, jaettujen tavoitteiden ja tunteiden, yhteiskunnan odotusten ja taloudellisten

---

<sup>68</sup> ”en tunne häntä joka liikkuu noin mutta havahdun heti, äänikin menee suoraan sisääni, se on matala  
ja syvä ja saan ponnistella jotta kuulisin, -- (Su 27)

<sup>69</sup> niin kauan kuin kukaan ei vedä vertoja älykkyydellesi ja potenssillesi on kaikki sallittua (Su 91)

seikkojen yhdistelmiin, jotka modernissa romaanissa käsitetään yleensä rakkaudeksi. (Regis 2003, 33.)

Rakkausromaani vaatii myös rakkaudentunnustuksen. Parin jompikumpi osapuoli tunnustaa rakkautensa toiselle, ja tämän tapahtuman sijoittaminen usein määrittää tarinan kulkua radikaalisti. Alkuun sijoitettuna kyseessä on rakkautta ensi silmäyksellä -tyypin rakkausromaani, kun taas tarinan lopussa tunnustettu rakkaus on saattanut samalla olla paria etäällä pitävä este – haluttomuus tai kyvyttömyys tunnustukseen. Tunnustuksia on usein kaksi, molempien osapuolien. (Regis 2003, 34–35.)

*Storfångarenissa* vain naisen tunnustus esitetään lukijalle. Mies ei suoranaisesti tunnusta, eikä hänen reaktiotaan naisen tunnustukseen kuulla kokonaan. Tästä huolehtii epäluotettava kertoja. Tunnustus esitetään takaumana, eikä se tyypillisen rakkausromaanin juonen mukaisesti ole alku rakkaussuhteelle: se ennemminkin alkaa alustaa sen kuvitteellista loppua. Tunnustus tarkoittaa, että suhde pitäisi määritellä. Nainen käy romaanin kuluessa kamppailua omien valmiuksiensa kanssa ja pelkää, ettei mies ole valmis siihen, mitä hän haluaa. Tunnustus on lyyrisen romaanin juonellinen keskipiste, josta käsin hahmotetaan suhteen kulkua. Kertomuksen ajallinen kronologia käsittelee paitsi takaumina esitetyn menneisyyden ennen tunnustusta, paon, joka tunnustamista seuraa ja paluun, jonka tulkitseen hetkeksi, jona mies vihdoinkin reagoi naisen tunnustukseen.

*Storfångarenin* nainen taivuttelee itseään pois rakkaudesta romaanin loppupuolella. ”Jag måste sluta älska dej”<sup>70</sup> (St 123, 152), hän toistelee pakonomaisesti. Koska nainen on kertojana epäluotettava, toistelu tulee kuitenkin tulkituksi pisteenä, jossa rakkaus entisestään syvenee ja samalla esteet sen edessä kasvavat naisen mielessä suhteettoman suuriksi. Hän ei mitenkään enää voi kieltää rakkauttaan, ja kuin sen osoitukseksi yrittää silti. Tulkitseen tämän Regisin esittelemäksi rituaalisen kuoleman pisteeksi (*point of ritual death*). Tämä piste on yleensä sijoitettu lähelle tarinan loppua ja siinä rakastavaisten liitto näyttää kaikista mahdottomimmalta. Onnellinen loppu on vaarassa ja este näyttää ylittämättömältä. Regis toteaa kyseessä olevan symbolinen kuolema,

---

<sup>70</sup> ”Minun on lakattava rakastamasta sinua” (Su 107, 132)

jossa kaikuu kreikkalaisen mytologian Persefonen myytti, jossa tämä pakenee Manalasta palauttaakseen hedelmällisyyden maan päälle. Henkilöhahmo ei kuole, mutta symbolisesti kokemus tuntuu kuolemalta, koska se vaikuttaa estävän liiton niin totaalisesti. (Regis 2003, 35–36.)

Rakkausromaaniin kuuluu keskeisenä tunnistaminen. Siinä päähenkilö tunnistetaan sellaisena kuin tämä oikeasti on, yleensä siis rakkauden arvoisena. (Regis 2003, 36–37.) Tunnistaminen on hivenen vanhahtava ja suorastaan komediallisen oloinen tarinan osa. Tikkasen romaanissa tulkitseen (moderniksi) tunnistamiseksi naisen oivalluksen nuukilaisessa kirjastossa pidetyssä tilaisuudessa, jossa hän on puhujana: joku yleisöstä kysyy, onko hän kyllästynyt susiin ja valitseeko elämässään nykyisin toisenlaisia miehiä. Kysymys viittaa suoraan Tikkasen *Rödluvan*-romaanin, jossa hän käyttää *Storfångarenia* suoremmin aineksia omasta elämästään. ”Susi” henkilöityy siis Märta Tikkasen edesmenneeksi aviomieheksi Henrik Tikkaseksi. Nainen kuvailee yleisöky symyksen hetkeä kokemukseksi, jossa poistuu hetkeksi omasta itsestään ja kuulee ulkopuolelta itsensä vastaavan rehellisesti, niin kuin asia on. ”Nej! (ja –)”<sup>71</sup> (St 148) Tulkintavastuu jää siis lukijalle. Ei ole kyllästynyt susiin, kyllä, valitsee silti toisenlaisia miehiä. Ei ole kyllästynyt, eikä valitse toisenlaisia miehiä mutta kyllä, oi kyllä, oikeasti molempia. Olennaista on se, että nainen ymmärtää itse oman tilanteensa mieltömyyden. Kenties hän tuossa hetkessä ymmärtää, että tämä mies, tämä suhde on erilainen, tämä mies ei ole susi eikä naisen tarvitse pelätä vapautensa menettämistä? Mieheen viitaten nainen toteaaakin heti seuraavalla sivulla: ”Den som drömmer avsked vågar kanske aldrig stanna någonstans, vågar inte slå sej ner och somna in.”<sup>72</sup> (St 149) Hän myös huomauttaa, että kaikki on kuten ennenkin mutta huonommin. Tämän näen viittaavan siihen, että nainen on nyt itse tehnyt rauhan oman vapaudentarpeensa kanssa ja ainoa este rakkauden tiellä on epätietoisuus miehen ajatuksista. Vaatii uskallusta olla se, joka tunnustaa rakkautensa vailla tietoa vastarakkaudesta.

Tunnistamisen elementtiin kuuluu jonkin tai joidenkin kohtausten tuoma lisätieto, jonka avulla liiton este ylitetään. Vanhoissa komedioissa tällainen lisätieto saattoi olla

---

<sup>71</sup> ”Ei! (kyllä –)” (Su 128)

<sup>72</sup> ”Joka haaveilee jäähyväisistä ei kenties uskalla pysähtyä minnekään, ei uskalla asettua aloilleen ja nukahtaa.” (Su 129)



esimerkiksi päähenkilön jalon sukulinjan paljastaminen, jolloin avioliitto osoittautui soveliaaksi. Modernimmassa mielessä kyse voi olla päähenkilön mielensisäisestä pohdinnasta, jossa tämä alkaa ymmärtää itseään paremmin ja tunnistaa sen kautta rakkautensa toista henkilöä kohtaan. (Regis 2003, 36–37.)

Viimeiseksi Regis toteaa rakkausromaanin vaativan kihlauksen mutta toteaa, ettei avioliitto ole etenkään moderneissa rakkausromaaneissa pakollinen, jos muuten on selvää, että pari päättyy yhteen ja kertomus päättyy onnellisesti. Edellä esitetyt kahdeksan elementtiä ovat olennaiset kertomuksen rakenteen kannalta. Regis esittää myös muutamia usein toistuvia elementtejä (häätjuhla, syntipukin karkottaminen ja pahan hahmon kääntymys), joita ei kuitenkaan nimeä pakollisiksi kertomuksen genreen sijoittamisen kannalta. (Regis 2003, 37–38.) *Storfångarenin* loppu on tulkinnanvarainen. Nainen lähtee Grönlannista, tekee välilaskun Kööpenhaminaan, mies soittaa. Nainen kieltää häntä tulemasta ja katuu siinä samassa. Mies tulee silti, ja tulkitsen viimeisen hetken toisinnoksi romaanin alkuasetelmasta, jossa nainen on tunnustanut rakkautensa miehelle ja paennut kuulematta reaktiota. Mieheen viitataan läpi romaanin nukkuvana, kuin aika olisi pysähtynyt naisen paon hetkeen. Mies sanoo naisen unessa: ”Vänta inte till gryningen när du längtar.”<sup>73</sup> (St 157) Nyt nainen uskaltaa herättää miehen, koska on varma omasta halustaan.

Regisin määritelmä on tiukka, ja hän muun muassa toteaaakin, ettei Margaret Mitchellin usein historialliseksi rakkausromaaniksi käsitetty *Gone with the Wind* ole rakkausromaaniksi, koska yksi komponentti jää vajavaiseksi: rakkaussuhteen este ei poistu kokonaan eivätkä Scarlett ja Rhett päädy lopulta yhteen. Rakkausjuon(t)en lisäksi Mitchell tuo tarinaan sisällissodanaikaisen yhteiskunnan ja selviytymisen kuvaamisen. Regis esittääkin, että usein lukija konstruoi rakkaustarinan kertomuksen elementeistä, vaikkei se sisältäisikään niistä kaikkia kahdeksaa. Vaikka narratiivi olisi kertomus rakkaudesta, se ei välttämättä ole rakkausromaaniksi. (Regis 2003, 48–50.) Regis (2003, 114) toteaa myös lopun liiton pakollisuudesta, että ”rakkausromaaniksi ei lopu kenenkään vapauteen” ja sulkee ehkä näin vapauden pois myös rakkauden sisältä.

---

<sup>73</sup> ”Älä odota aamunkoittoon silloin kun kaipaat.” (Su 137)

Itse haluaisin laventaa rakkausromaanin määritelmää, koska esimerkiksi juuri Regisin määritelmän mukaan *Storfångaren* on rakkausromaani, mutta lukijan odotusten täyttämisen kannalta hieman epätavallinen sellainen. Regisin määrittelemät ehdot täyttyvät, toisin kuin Mitchellin romaanissa, mutta olisisin taipuvainen ajattelemaan, että valinnan edessä molemmat teokset lukenut lukija asettaisi *Gone with the Windin* rakkausromaanin kategoriaan *Storfångarenin* sijaan. Miksi? Koska Mitchellin romaani toteuttaa lukijan odotukset suuresta rakkaustarinasta, oli tarinan loppuratkaisu mikä hyvänsä. Romaani antaa tilaa rakastuneiden esiintymiselle ja rakkauden sanoittamiselle. *Storfångarenin* lyyrinen tajunnanvirta antaa vastaavasti enemmän tilaa lukijan tulkinnalle tapahtumista. Tällöin on yksittäisen lukijan vastuulla konstruoida romaanista rakkausromaani. Yksi lukija voi näin tehdä, mutta toinen näkee saman romaanin matkadokumenttina, johon punoutuu fragmentaarinen rakkausnarratiivi. Regisin määritelmän mekaanisuus siis sallii Tikkasen romaanin määrittelyn rakkausromaaniksi, mutta jättää vain vähän tilaa lukijan odotusten arvioinnille. *Storfångarenin* epätavallisuus rakkausromaanin konventioihin nähden on juuri sen lyyrisyydessä ja fragmentaarisuudessa, jotka sallivat keskivertoa suuremman vaihtelun sen tulkintamahdollisuuksissa. Silti en näkisi mitään syytä olla suosittelematta sitä lukijalle, joka haluaa lukea elämää suuremmasta rakkaudesta.

## 5.2 *Storfångarenin* välittämä kuva rakkaudesta

*Storfångaren* kertoo rakkaudesta yhden naisen hetkellisestä näkökulmasta. Koska romaani on aikakäsitykseltään pirstaleinen ja juoni koostuu lukijan itse yhteen sovittamista palasista, selvittää Regisin analyysi pakostikin vain osan sen luonteesta rakkausromaanina. Catherine M. Roach tuo kaipaamani väljennyksen Regisin kriteeristöön esittäessään oman yhdeksän kohdan listansa Regisin rinnalle. Regisin analyysi keskittyy tarinan juonen rakenteelliseen tasoon, kun Roachin katsantokanta on tieteidenvälinen sukupuolen- ja kulttuurintutkimuksen perspektiivistä ja pyrkii näyttämään, mitä rakkausnarratiivi väittää romanttisesta rakkaudesta, joka sittemmin toistuu romaanissa, laulujen sanoissa ja romanttisissa komedioissa. Mitä ovat sen ydinväittämät, mihin se perustuu? Roach esittää yhdeksän avainelementtiä, jotka ovat aina narratiiveissa läsnä, vaikkakin mahdollisesti vain vihjauksen tasolla. (Roach 2016, 20–21.)

Ensimmäinen näistä on (1) yksinolemisen vaikeus. Vastasyntyneestä saakka ihminen tarvitsee ja haluaa jonkinlaista rakkautta. Erakkouden ja yksityisen elämän malleista huolimatta suurin osa hakee aikuisena yhteyttä perheen, ystävien ja yhteisön kautta. Toinen elementti on (2) miesten maailma. Maailma, jossa näitä yhteyksiä haetaan, on miestä suosiva. Naisella on vähemmän valtaa, rahaa ja mahdollisuuksia valita. Roach esittää ”miehet”-kategorian tietoisena sen problemaattisuudesta ja yhdistääkin ajatuksen ylipäätään arvohierarkioihin. Terve, heteroseksuaalinen mies, joka mukautuu maskuliinisuuden vaatimukseen saa hierarkiassa suurimman vallan, ja tähän normiin mukautumattomat saavat sitä rajoitetusti. Feministinen teoria analysoi hierarkioiden tuottamia valtasuhteita sukupuolten epätasa-arvon, seksismin, homofobian, misogynian ja patriarkaatin käsitteiden kautta. Rakkausromaanin juonen kaarella hierarkiat lisäävät lähtökohtaisesti tarinan naispäähenkilön onnettomuutta. Epätasa-arvoisista valtasuhteista kumpuavat muun muassa seksuaalisuuteen liitettävä häpeä, ulkonäköpaineet, raiskauksen uhka, parisuhdeväkivalta, huono itsetunto ja työelämässä syrjintä. Koska tämä maailma on se maailma, missä todellisuudessakin elämme, toteutuu sen turmeluneisuus myös rakkausromaanin näyttämöllä. (Roach 2016, 21–22.)

Kolmanneksi Roach nostaa (3) rakkausromaanin rakkauden uskontona. Rakkausromaanin uskoo rakkauden pelastavaan voimaan. Sen tarinalinjalle on olennaista usko maailmaan hyvänä paikkana ja siihen, että epäoikeudenmukaisuudesta ja kärsimyksestä huolimatta rakkaus ja rakkaustarinat tekevät maailmasta paremman paikan. Tähän liittyy rakkauskirjallisuuteen liitetty häpeä sentimentaalisuudesta: siinä ei ole tietoaakaan kyynisyydestä, pessimismistä tai ironiasta. Sitä on helppo pilkata sen siirappisuudesta. Kuitenkin sen väitettä on mahdotonta pyörittää, koska rakkaus todella tekee maailmasta paremman paikan. Ainoastaan silloin väite on ongelmallinen, jos romanttisen rakkauden ajatellaan olevan hierarkiassa korkeammalla kuin muiden rakkauden lajien. (Roach 2016, 22–23.)

Roachin kolme ensimmäistä ajatusta romanttisesta rakkaudesta näkyvät hyvin *Storfångarenissa*. Nainen haluaisi elää vapaana velvoitteista, ottaa enemmän kuin antaa, mutta kaipaa yhteyden toisen kanssa. Romaani on feministinen – siinä muun muassa pohditaan naisen ja miehen erilaisia tapoja rakastaa ja osoitetaan jako järjettömäksi, tulkitaan grönlantilaisia myyttejä päähenkilön tarpeista ja ajatuksista käsin ja annetaan

naiselle mahdollisuus sekä valita itse että pohtia omia valintojaan. Yhteiskunta tapahtumien taustalla on kuitenkin patriarkaalinen. Nainen pyristelee rakkautta vastaan mutta romaani asettuu puolustamaan rakkautta. Rakkaus on luonnonvoimiin verrattavissa oleva elementti, joka liikuttaa, halusi sitä tai ei.

*Storfångarenin* naista jarruttaa hänen tarpeensa vapauteen. Roachin neljäs elementti vastaa Regisin kolmatta, estettä. Romanttinen rakkaus edellyttää (4) kovaa työtä. Kirjailijat puhuvat henkilöhahmojensa kiduttamisesta, jotta nämä ansaitsisivat onnelliset loppunsa. Rakkaudessa on kyse uhrauksista ja itsensä paljastamisesta toiselle kaikkine heikkouksineen. *Storfångarenin* nainen uskaltaa tunnustaa rakkautensa mutta tästä eteenpäin rohkeus vaatii aikaa: nainen pakenee, koska ei tahdokaan vielä tietää, mitä mies vastaa. Tunnustaminen on vaatinut luottamusta, itsensä hyväksyntää ja halua ottaa riski. Roach nostaakin (5) riskin viidenneksi avainelementiksi: rakkaus ei aina toimi, vaan se saattaa jopa tuhoutua suurellesesti. Rakkausromaani on turvallinen tila riskien ja haavoittuvuuden maaperien tutkimiseen, etenkin kun rakkaus (6) edistää paranemista. Rakkaus korjaa ja voittaa. Vaikka pakenisi Grönlannin yksinäiseen valkoi-suuteen sen tieltä, ei sen vetoa voimaa voi kieltää. Roach tunnustaa tämän parantavan voiman kliseenä, mutta toteaa, että rakkaus kuitenkin todella saattaa tarjota itseluottamusta, korjata vanhoja haavoja ja parantaa kestävyyttä. (Roach 2016, 24.)

Seitsemänneksi, rakkausromaani (7) suhtautuu seksiin positiivisesti. Vaikka henkilöhahmoilla olisi aiempia kokemuksia seksuaalisesta hyväksikäytöstä, rakkauden on mahdollista korjata näitä arpia. Seksi lisää elämäniloa ja syvyyttä suhteeseen, se on luonnollista, terveellistä ja voimauttavaa eikä häpeällistä tai likaista. Rakkausromaanin nainen on aina seksuaalisesti tyytyväinen, vaikka joskus vain implikoidusti. Seksiä ei ole siis välttämätöntä mainita, vaan sen oletetaan sisältyvän onnelliseen rakkaussuhteeseen. (Roach 2016, 25.) *Storfångarenissa* nainen puhuu suoraan seksistä ja halustaan miestä kohtaan. Kysyisin kuitenkin mielelläni Roachilta, miten aseksuaalinen päähenkilö tai seksiin esimerkiksi moraalisisista, uskonnollisista tai kulttuurisista syistä kielteisesti suhtautuva ilmapiiri suhteutuvat hänen väitteeseensä. Ovatko ne asioita, joita rakkausromaanit eivät käsittele? Eikö rakkausromaani ole rakkausromaani ilman (implikoitua) seksiä eli tarvitseeko romanttinen rakkaus aina myös seksuaalisen jännitteen?

Kahdeksanneksi, romanttinen rakkaus tekee (8) onnelliseksi. Sitä ei kuitenkaan pidä sekoittaa siihen, että ollakseen onnellinen tarvitsisi romanttista rakkautta. Ylenmääräinen onnellisuudella mässäily on tavannut johtaa kulmakarvojen nosteluun genren kriitikkojen kasvoilla. Roach korostaa, että rakkausromaanin onnellisuus ei ole yksiulotteista ”onnellisena elämänsä loppuun saakka” -onnellisuutta, vaan tietoista elämän realiteeteista. Siihen liittyy usein myös myyttisiä elementtejä, jotka liu’uttavat tarinaa fantastisempaan suuntaan – sankari kääntyy ja palaa takaisin lähtemisen sijaan tai joku tulee takaisin kuoleman porteilta. (Roach 2016, 26.) *Storfångarenin* nainen on hyvin tietoinen elämän realiteeteista – niinkin vahvasti, että mieskeskeisessä yhteiskunnassa naisena vapaasti toimiminen estää rakkauteen heittäytymistä. Onnellisuus ei löydy rakkaudesta itseisarvona, vaan elämän paletissa on oltava kaikki muutkin osat kohdillaan.

Viimeiseksi Roach nostaa esiin tärkeän seikan: rakkausromaanin (9) tasoittaa pelikenttää naisten hyväksi, koska siinä nainen voittaa aina. Toisin kuin usein sekä oikeassa elämässä että fiktiossa, joissa on totuttu näkemään naisen tuho ja vallan menetys, rakkausromaanin antaa naiselle vallan järjestää mieskeskeinen maailma itselleen toimivaksi. Ongelmallista tässä on se, ettei rakkausromaanikaan muuta epätasa-arvoista asetelmaa, vaan tyytyy pelaamaan sen säännöillä. Asetelmaa saatetaan kyllä haastaa, mutta usein se jää liian hienovaraiseksi. (Roach 2016, 26–27.) Tässä kohtaa kysyisin Roachilta, miten hän suhtautuu homoseksuaaliseen tai ei-cis-sukupuoliseen rakkausromaanin? Olisiko ehkä syytä naisten sijaan puhua ylipäätään valtahierarkiassa alempana olevien voitosta?

Sekä Regisin että Roachin määritelmien mukaan *Storfångarenin* voi hyvin nähdä rakkausromaanina. Koska genre pelkistetään usein viihdekirjallisuudeksi, siihen tunnutaan myös liitettävän tietynlainen helppolukuisuus. Se ja turvallisen tilan luominen eivät Tikkasen romaanissa toteudu, koska romaanin on niin muodoltaan kuin sisällöltään haastava. Kuitenkin sekä juonensa että romanttisesta rakkaudesta tekemiensä väitteiden puolesta sitä voi kiistatta lukea rakkausromaanina.

## 5.2 Suhde feminismin

Olen edellä tulkinnut *Storfångarenin* feministiseksi romaaniksi. Roachin esittelemät rakkausnarratiivin väittämät asettuvat perustelemaan tulkintaani: yhteiskunnallinen ilmapiiri osaltaan määrittelee, miten nainen rakastumisensa kokee ja millaisia välineitä hänellä on sen käsittelemiseen. Rakkauden ja vapauden välinen ristiriita ja yhteensovittaminen ovat ehkä tavallisimpia patriarkaattia kritisoivan naisen ongelmia. Tässä alaluvussa tarkastelen, millaisia yhteiskunnallisia merkityksiä rakkausromaanin ja romanttiseen rakkauteen on aiemmassa rakkausnarratiivien tutkimuksessa liitetty, ja perustelen niiden avulla Tikkasen romaanista tekemiäni tulkintoja.

Onko rakkausromaanin yhtenäinen kategoria? Jos rakkaustarinan merkitys on kulttuurista ja historiasta riippuvainen ja sen olemistapa kulttuurin ja historiallisen ajankohdan sisälläkin hyvin vaihteleva, voidaanko puhua selväpiirteisyydestä? Näin kysyvät kirjallisuudentutkija Lynne Pearce ja mediatutkija Jackie Stacey ja löytävät rakkaustarinoita (kirjallisia tai ei) yhdistäväksi tekijäksi niiden kertomuksellisen luonteen. Yhdyn heidän ajatuksiinsa romanttisesta rakkaudesta diskursiivisena ilmiönä, joka mahdollistaa jatkuvan uudelleenkirjoituksen ja muutoksen. Vaikka rakkauden ymmärtäminen poikkeaa kulttuurista ja ajasta toiseen, ympäri maailman erilaiset rakkausnarratiivit tulevat yksilön tietoisuuteen jo niin nuorella iällä, että niille harva jää immuuniksi. (Pearce & Stacey 1995, 12.) *Storfångaren* problematisoi rakkauden diskursiivisuutta metafiktiivisyydellään. Nainen rakastaa ja kirjoittaa rakastumisestaan. Sanoillaan hän tulee antaneeksi rakkaudelleen määreitä, joita sittemmin todennäköisesti alkaa kehämaisesti myös toteuttaa.

Pearce ja Stacey esittävät siis romanttisen rakkauden elinvoimaisuuden syyksi sen *kertomuksellisuuden*. Ihminen käsittää niin elämän kuin taiteenkin ennen kaikkea narratiivina. Kertomuksellisuus ylittää faktan ja fiktion, representaation ja eletyn kokemuksen sekä fantasian ja toden rajat. Romanttiset esitetyt skenaarit, omissa suhteissamme tai viihteessä, vastaavat kulttuurisia koodeja ja konventioita, ja näin romanttista fiktiota voi kirjoittaa ja lukea ajanmukaisella tavalla. Sen kyky muutokseen on olennainen osa sen elinvoimaisuutta. (Pearce & Stacey 1995, 12–15.) Erityisesti sukupuolen ja kulttuurin kannalta rakkaustarinoita tutkinut Roach pitää romantiikkaa samaan tapaan kulttuurisena narratiivina, joka tuo koherenssia ja tarkoitusta ihmisen elämään.

Sillä on myyttinen tai uskonnollinen luonne, koska se toimii perustavana, idealisoituna tarinana elämän tarkoituksesta: rakkaus antaa siihen sisältyvistä riskeistä huolimatta arvoa ja syvyyttä elämään. Roach pitää romantiikan narratiivista luonnetta häiritsevämpänä sen taipumusta tulla imperatiiviksi: pariutumista tulee median ja populaarikulttuurin kierrättämien kuvien vuoksi lähes pakollinen normi. (Roach 2016, 4.)

Kirjallisuudentutkija Susan Weisser kirjoittaa teoksensa *Women and romance: a reader* (2001) johdannossa perinteisistä narratiivisista rooleista, joita miehille ja naisille rakkausromaanien rakkaussuhteissa asetetaan. Miehen rooli on perinteisesti sankarillinen, jatkuvasti seksuaalinen ja rakkautta tarvitsematon – yhteiskunta sanelee, koska ja miten hänen tulee toimia, yleensä paineen alaisena. Nainen taas pelkää, että rakastuessaan hän luovuttaa vallan miehelle. Tämä johtaa passiivisuuteen, väkivaltaan suhteessa tai vaihtoehtoisesti yksinäisyyteen, sosiaaliseen eristyneisyyteen tai hyväksikäyttöön. (Weisser 2001, 5.) Tikkasen romaanissa roolit käännetään osittain ympäri: kertojaratkaisu korostaa lankojen olevan naisen käsissä. Nainen ei ole riippuvainen miehen tekemistä päätöksistä. Samoin grönlantilaisissa myyteissä kuvattu maailma, jossa naisen elämä tyypistetään kotiin, näyttäytyy vanhanaikaisena. *Storfångaren* säilyttää sikäli rehellisyytensä, että halua ja tarvetta rakkauteen ei mitätöidä esimerkiksi poliittisen päämäärän saavuttamisen hyväksi. Vaikka nainen tarvitsisi mieheltä jotain, ei tarve mitätöi naisen itsenäisyyttä.

Weisserin yllä olevan kaltaisesta määrittelystä on feministinä tehtävä se huomio, että se nojaa edelleen vahvasti binääriseen sukupuolikäsitykseen ja tulee pelkillä sananvalinnoillaan rajanneeksi ulos viime vuosina vihdoinkin näkyvyyttä saaneet kertomukset, joissa hahmo ei ole cis-sukupuolinen mies tai nainen ja jo onneksi hieman edellisiä yleisemmät ei-heteroseksuaalisen rakkauden kuvaukset. Weisser (2013, 13) itsekin huomauttaa myöhemmin, että käyttää binäärisiä kategorioita samalla kuitenkin kritisoiden niitä. Jopa nykyisissä yläkoulun äidinkielen ja kirjallisuuden oppikirjoissa kahdeksannella luokalla käsiteltävän rakkauskirjallisuuden yhteydessä oppilas saa hyvin perinteisen, jopa kliseisen kuvauksen rakkausromaaneista. Naispäähenkilö, miehekäs mies ja samasta miehestä kilpaileva nainen ovat rakkauskirjallisuuden kuvastoa. (Aarnio ym. 2014, 196–197.) Historiallisesti tämän voi ajatella olevan ymmärrettävää, mutta olen pyrkinyt omassa luennassani ottamaan tämän sukupuolta ja seksuaalisuutta

yksinkertaistavan lukutavan huomioon kriittisesti. Feministinen tutkimus on jo useamman kymmenen vuoden ajan kiinnittänyt kriittisen huomionsa klassisen rakkausromaanin juonen tapaan rakentaa sukupuolta, valta-asetelmia ja seksuaalista halua. Feministisen dekonstruoivan tutkimuksen ytimessä onkin rakkausromaanin suhteen uudelleenlukea ja -tulkita sen kulttuurisia representaatioita liittyen luokkaan, etnisyyteen ja seksuaalisuuteen. (Pearce & Stacey 1995, 14–15.)

Romanttinen fiktio on saanut jo kauan myös positiivisempaa feminististä tutkimushuomiota osakseen (esim. Modleski 1982; Radway 1984) suosionsa vuoksi. Rakkausromaanit tarjoavat lukijalle paikan, jossa tutkia omaa sukupuoli-identiteettiä, sosiaalisia ja emotionaalisia haluja ja elämänodotuksia. Ne saattavat toimia ”vain” pakopaikkoina, tai jopa katalysaattoreina muutokselle elämän eri osa-alueilla. (Pearce & Stacey 1995, 13.) Romanttinen narratiivi vaikuttaa rakkauden kulttuuriseen konstruointiin, eikä vain ilmaise sitä. Se on yksi niistä resursseista, joiden avulla voi saada selkoa omista tuntemuksistaan. Tunteet ovat sosiaalisia toimintoja, joita järjestävät tarinat, joita kerromme ja toteutamme. (Jackson 1995, 58.) Martha C. Nussbaumin mukaan kirjallisuus voi osaltaan toimia eräänlaisena elämäntapaoppaana ja tarjota esimerkkejä moraalista elävään elämään. Kirjallisuudessa kuvatuilla romansseilla on tietty aikansa ja paikkansa henkilöhahmojen elämäntapaoppaissa, ja sitten rakastavaiset sidotaan takaisin yhteisöön. Oikeankaan yhteiskunnan moraalikoodiksi ei salli rakkauden täyttää jäseniensä koko elämysmaailmaa. (Soikkeli 2016, 27.)

*Storfångarenin* nainen esitetään hyvin tietoisena yhteiskunnan rakkauskoodistosta: hän ei suostu naiselle klassisessa rakkausromaanissa varattuun paikkaan miehen odottajana, vaan hän on itse aktiivinen toimija. Kerronnallinen fokalisoitiratkaisu, jossa annetaan tarinan ääni vain naiselle korostaa tätä tekemällä miehestä äänettömän hahmon naisen tarinan taustalle. Naisen feministisen tietoisuuden kanssa käsi kädessä kulkee halu ja tarve rakkauteen. Tämä aiheuttaa naiselle romaanin aikana tarkasteltavia kipupisteitä: jos haluaa olla itsenäinen ja vastuussa vain itsestään, voiko samaan aikaan kuitenkin haluta ja kaivata rakkautta toiselta ihmiseltä? Pearce ja Stacey (1995, 11) nimeävätkin sosiaaliset, poliittiset ja älylliset pyrkimykset – kuten feminismin – rakkauden haluamisen vastavoimaksi. Feministinen kiinnostus rakkausromaanin genreen liittyy juuri tähän: Koska näyttää siltä, että romanttinen rakkaus ja sen kulttuuriset



representaatiot narratiiveissa selviävät postmoderninkin aikakaudella, on pohdittava, miksi näin on. Vaikka rakkauteen ei *uskoisi*, silti rakastuu (Pearce & Stacey 1995, 12).

*Storfångaren* ratkaisee naisen kipuilun kirkastamalla hänelle, että hän voi yrittää yhdistää vapautensa ja rakkauden mieheen. Hän ei kykene tappamaan rakkautta itsestään, eikä myöskään luopumaan itsenäisyydestään. Romaanin kokonaistulkinnan kannalta tämän tarkoituksen voisi kuvitella olevan sen korostamisessa, ettei naisen tulisi rakkauden eteen joutua tekemään kohtuuttomia uhrauksia. Nainen haluaa ottaa enemmän kuin antaa. Naisen ja miehen perinteiset asemat käännetään radikaalisti ylösalaisin, jotta niihin liittyvä kaksinaismoralismi tulee näkyviin.

Martha C. Nussbaum (1990, 287) katsoo tunteiden ja niiden esittämisen olevan yhtä lailla sosialisointia kautta opittuja kuin muutkin uskomuksemme. Sosiaalisesti rakennettuina konstruktioina ne ovat siis riippuvaisia erilaisista tekijöistä, kuten ajasta, kulttuurista, sukupuolesta, kielestä ja iästä. Rakastuneiden hyvin erilaiset rakkausodotukset ja -käsitykset heijastuvat osittain tiedostamattomina tapaan kokea rakkaus ja rakastuminen. Tästä on seurausta se, millaisen käyttäytymisen ihminen olettaa olevan rakastuneelle ominaista ja mitkä asiat esimerkiksi kumppanin toiminnassa ymmärretään rakkauden osoituksiksi. Rakkaus tai rakastuminen voi olla opittu reaktio: ihminen kokee jotain sellaista, jonka tulkitsee rakastumiseksi ja uskoo siksi rakastuneensa. (Määttä 1999, 38.) Kuten todettu, *Storfångaren* sisältää romaanina hyvin klassisina pidettyjä rakkausromaanin piirteitä: ensitapaamisen kuvailun, mustasukkaisuuden ja rakkauden mystifioimisen kaiken perustaksi. Nainen on tietoinen naiseudestaan ja paikastaan yhteiskunnassa, joka tihkuu myös hänen kokemukseensa rakastumisesta ja erityisesti vapauden tarpeesta. Miehen ei tarvitse kamppailla samojen kysymysten äärellä, koska häneen ei koskaan ole ladattu samoja odotuksia.

Markku Soikkeli puhuu romanttisen kirjallisuuden yhteydessä melodraamallisesta lukutavasta: ”rakkauskertomusta lukiessa omat elämäkokemukset kiinnittyvät sekä tiettyihin kirjallisiin sisältöihin että tiettyihin luennalta odotettuihin tuntemuksiin”. Rakkauskertomus alkaa näyttää todenmukaiselta, koska sen uskotaan olevan välikappale kokemusten jakamisessa muiden ihmisten, myös kirjailijan, kanssa. (Soikkeli 1998b, 169–170.) Soikkeli (2016, 28–29) vertaa havainnollistaakseen eri genrejen välittämän yhteiskunnan eroa rakkauskertomusta matkakertomukseen. Tyypillisessä

romanssijuonessa rakastavaiset kokevat suhteen eri vaiheissa muutoksia: radikaalin rakastumisen, maailmasta erottavan idyllin ja yhteisön jäseneksi palaamisen. Sen ihmiskäsitykseen kuuluu ajatus siitä, että rakkaus valtaa ihmiset niin täydellisesti, että se johtaa väistämättömiin valintoihin tunteen ja järjen välillä. Matkalla taas sosiaalistutaan uuden sosiaalisen ympäristön ehdoilla ja sitoudutaan väliaikaiseen yhteiskunnalliseen rooliin. Matkalla osoitetaan valmius muutokseen ja opitaan uusi sosiaalinen rooli sen ansiosta, mitä matkan aikana muille edustetaan. Rakkauskertomus taas sisältää transgression, radikaalin muutoksen päähenkilöiden luonteessa ja heidän sosiaalisessa asemassaan. Rakastuneelle sosiaalisen rajan ylittäminen on romanssin mukaan mahdollista sen ansiosta, mitä ihminen ”itsessään” jo on: millä tavalla hän voi rakastaa toista ihmistä ja silti säilyttää oman yksilöllisen erilaisuutensa. (Soikkeli 2016, 28–29.)

Anthony Giddens esittää, että sotienjälkeisten dramaattisten sosiaalisten muutosten seurauksena romanttinen rakkaus on irtautunut kytköksistä esimerkiksi lisääntymiseen ja elämänpitäiseen yksiavioisuuteen. Siinä lakataan idealisoimasta toista yksilöä ja fantasioimasta näistä ideoista. Niiden sijaan rakkaus antaa yksilölle tilaa solmia suhteita niiden itsensä takia, dialogissa toisen ihmisen ja oman itsensä kanssa. Rakkauteen liittyy enemmän itsereflektointia: Mitä tunnen toista ihmistä kohtaan? Mitä hän tuntee minua kohtaan? Kun on suhteessa suhteen itsensä takia, se tarjoaa mahdollisuuden molemminpuoliseen kunnioitukseen ja henkilökohtaiseen tyytyväisyyteen. (Pearce & Stacey 1995, 35; Giddens 1992, 44, 61.) Feminismi aatteena on ollut vaikuttamassa naisten uskallukseen vaatia itselleen enemmän. Vaikka tyytymättömyys on ollut läsnä aiemminkin, feminismiin nousun myötä miessukupuolen haastamista ja vaatimusten tekemistä voi ajatella osana kulttuurista vallankumousta, jonka erityisenä ponttimena on toiminut sukupuolen näyttäminen kulttuurisena konstruktiona biologisen faktan sijaan. Pearce ja Stacey heittävätkin ilmaan ajatuksen, että rakkausromaanijuonen rakkauden tavoittelu esteitä ylittäen voisi postmodernina aikana kääntyä niin, että romantiikasta itsestään siihen liitettyine ikuisen rakkauden ideaaleineen on tullut este, joka rakkaussuhteen tulee ylittää. Avioero-aikakautena kun harva uskaltaa odottaa rakkauden kestävän, mutta tällaisille odotuksille silti asetetaan sosiaalista tavoiteltavaa painoarvoa. (Pearce & Stacey 1995, 36–37.) Feministisenä rakkausromaanina *Storfångaren* näyttää pyrkivän sen osoittamiseen, että naisen on mahdollista saada enemmän ja vähät välittää sosiaalisista ihanteista.

## 6 LOPUKSI

Olen pro gradu -tutkielmassani käsitellyt rakkauden ja vapauden problematiikkaa Märta Tikkasen lyyrisessä rakkausromaanissa *Storfångaren*. Rakkautta kuvataan teoksessa Grönlannin luonnon, matkan ja myyttien kautta. Romaanille nimensä antanut myytti suurpyytäjistä kehystää romaanin rakkauskertomuksen: Nainen idealisoi rakkautensa vapaaksi velvoitteista ja tarvitsemisesta, eikä tahdo alistua naiselle myytissä varattuun rooliin miehensä odottajana. Myytin ilmaisemaa kulttuurista yhteisymmärrystä kritisoiden myytti käännetään ympäri, ja vaiennettu naishahmo ottaa itselleen äänen. Lyyrisyys romaanin kerronnassa tuottaa intensiteetin nousuja ja laskuja, joiden kautta lukija pääsee vahvemmin osalliseksi romaanin emotionaalisesta latauksesta. Väitän, että lyyrinen muoto – rytmi, sointuisuus, toisto, assosiativisuus ja metaforisuus – pyrkii nimenomaan herättämään lukijassa tunnekokemuksen rakkaudesta kertomisessa.

*Storfångaren* on täynnä vastakohtaisuutta ja paradokseja. Erityisesti rakkautta luonnon kautta kuvatessaan lyyrinen kertoja käyttää runsaasti pimeyteen, valoon ja valkoisuuteen viittaavia ilmauksia. Ilma ja maa huuruavat kylmää mutta samaan aikaan kuvitteelliset tulivuoret purkautuvat ja tulta niellään – naisen sisäisen kuumuuden kokemus korostuu ympäristön kovuuden ja kylmyyden keskellä. Paradoksaalisuutta on myös suuremmissa tunteiden ilmaisussa. Nainen ei siedä soittamatta jättämistä ja lupausten rikkomista, mutta tahtoo riippumattoman ja vapaan suhteen, jossa molemmat osapuolet voivat mennä niin kuin haluavat. Nainen asettaa itse vastakkain oman ideaalinsa, jonka mukaan hän ei näyttäisi pystyvän elämään, ja arkitodellisuutensa, jossa hän ikävoi miestä ja tahtoo tämän ikävöivän itseään samalla mitalla. Vastakohtat ja paradoksit korostavat tunteiden äärimmäistä kuohuntaa. Nainen tuntuu kysyvän, voisiko yksinäisyys toimia läheisyyden rinnalla, sen täydennyksenä.

Olen lukenut *Storfångarenia* rakkausromaanina ja kysynyt, miksi se on epätavallinen sellainen. *Storfångaren* on mitä suurimmissa määrin kertomus rakkaudesta, mutta rakkaudesta kertomista kehystää kertomus matkasta. Romaani ei myöskään ole lyyrisyytensä vuoksi selkeän juonivetoinen, vaan rakastuneena ja matkalla olemista tiloina eri aikatasoissa kuvaava. Rakkaussuhde on kahden henkilön, miehen ja naisen välillä, mutta se kerrotaan pelkästään naisen näkökulmasta ja suurimmaksi osaksi hänen

muistelunsa kautta takaumina ja poissaolevan rakastetun puhutteluna. Rakkaus kuvataan ekstaattisena voimana, jota kielelliset valinnat korostavat, ja rakkautta estävät naisen tajunnanvirrasta lukijan poimittavaksi tarjoillut pohdinnat vapauden toimimisesta sen rinnalla. Naisen halu itsenäisyyteen ja omaan tilaan esitetään naiselle välttämättöminä, ja näin ne toimivat rakkaussuhdetta jarruttavana elementtinä. Romaanin lopun voi kuitenkin tulkita rakkaussuhteen kannalta positiiviseksi ja genren useampia määritelmiä täyttävän rakkaustarinan romaanin pääjuoneksi, minkä vuoksi olen taipuvainen kutsuma sitä rakkausromaaniksi. Epätavallisen siitä tekee erityisesti se, kuinka se lyyrisyydellään antaa tilaa lukijan tulkinnalle: kertojan epäluotettavuuden vuoksi romaani ei muodosta lukijalle turvallista tilaa, jossa odottaa onnellista loppua.

Olen analysoinut romaanin kerrontaa narratologiasta ammentavien kirjallisuustieteellisten käsitteiden avulla ja kartoittanut kertovan ja lyyrisen muodon toimimista proosatekstissä muun muassa James Phelanin ajatusten pohjalta. Lähteeni tarjosivat pohjan eri muotojen yhdistelmien tutkimiselle, ja niiden avulla paikansin *Storfångarenin* lyyriseksi romaaniksi. *Storfångarenin* kaltaiset hybriditekstit ja erilaisten muotojen koekilut yleistyvät – ne kaipaavat edelleen tutkimusta esimerkiksi lyyrisen kertojan käsitteen myötä. Rakkausromaanin genren soisi kokevan arvonnousun, ja sitä vauhdittamaan olisi hyödyllistä tutkimuksellakin laventaa käsityksiä romanttisesta kirjallisuudesta. Kotimaisessa kirjallisuudessa Markku Soikkelin lisäksi genren tutkimusta on tehty kovin vähän. Olen omassa tutkielmassani käyttänyt hyväkseni Pamela Regisin esitystä rakkausromaanin rakenteista ja Catherine M. Roachin määritystä romanttisen narratiivin välittämistä rakkauskäsityksistä. Koska rakkaus ei – toivottavasti – maailmasta lopu, vaan muuttuu yhteiskunnan mukana, toistuvat sen moninaiset kuvat jatkossakin kirjallisuudessa. Tikkasen tapauksessa erityisesti naiskuvaan ja feminismiin liittyvät pyrkimykset lävistävät rakkauden kokemisen ajalleen ominaisesti, joten saman suuntaista tutkimusta olisi kiinnostavaa tehdä tuoreemmasta nykykirjallisuudesta.

Vapaus merkitsee romaanin naiselle itsenäisyyttä ja aikaa luomiselle. Luen sen kaipuun myös kannanottona sille, että nainen, siinä missä mieskin, tarvitsee niin kutsutun ”oman huoneen”, aikaa ja tilaa toteuttaa omia intohimojaan, jotka ovat riippumattomia toisesta. de Beauvoiriin ja Sartreen viittaamalla romaani puolustaa älyllistä rakkautta, johon kirjoittamismetaforilla tuodaan vielä erityinen sävy. Kumpaa nainen rakastaa,

miestä vai sanoja, joita miehen kautta tuottaa? Onko niitä mieltä erottaa? Rakkaudessa vapaus tarkoittaa naiselle myös sitä, ettei saa tarvita huolenpitoa. Saa haluta ja antaa, mutta ei koskaan tarvita. Vapauden ja rakkauden kanssa tasapainoileva nainen on aikansa tuote: Itsenäisyytensä kerran saavuttaneena hän ei siitä helposti luovu. Sukupuolille asetettuihin erilaisiin odotuksiin kyllästyneenä hän provosoiden tahtookin ottaa enemmän kuin antaa, aivan kuin tasatakseen välinsä historian kanssa.

## LÄHTEET

### Kaunokirjallisuus

St = Tikkanen, Märta 1989: *Storfångaren*. Stockholm: Söderströms.

Su = Tikkanen, Märta 1989: *Suurpyytäjä*. Suom. Raija Jänicke. Helsinki: Painokaari Oy.

### Painetut lähteet

Aarnio, Reeta, Kaseva, Tuomas, Kuohukoski, Sari, Matinlassi, Erja & Tylli, Arja 2014: *Särmä: yläkoulun äidinkieli ja kirjallisuus*. 8. Helsinki: Otava.

Alberoni, Francesco 1979/1984: *Rakastuminen*. Suom. Ulla Ranta & Liisa Ryömä. Helsinki: Otava.

Blau DuPlessis, Rachel 1985: *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.

Booth, Wayne C. 1961/1983: *The Rhetoric of Fiction*. 2<sup>nd</sup> Edition. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Coats, Jason M. 2014: Sequence and Lyric Narrative in Auden and Isherwood's Journey to a War. *Narrative*. 22:2, 169–184.

Culler Jonathan 1981: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Dannenber, Hilary P. 2005: Plot. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge. 435–439.

Dubrow, Heather 2006: The Interplay of Narrative and Lyric: Competition, Cooperation, and the Case of the Anticipatory Amalgam. *Narrative* 14:3, 254–271.

Enwald, Liisa 1989: Ihmisen ääni – ja naisen. Teoksessa ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 671–675.

Felski, Rita 1989: *Beyond feminist aesthetics. Feminist literature and social change*. Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press.

Fludernik, Monika 2005: Allegory, Metaphor, Scene and Expression: The Example of English Medieval and Modern Lyric Poetry. Teoksessa *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Volume 89: Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Toim. Eva Müller-Zettelman ja Margarete Rubik. Amsterdam and New York: Rodopi. 99–124.

Forbes, Joan 1995: Anti-Romantic Discourse as Resistance: Women's Fiction 1775–1820. Teoksessa *Romance revisited*. Toim. Lynne Pearce & Jackie Stacey. New York: New York University Press, 293–305.

Friedman, Susan Stanford 1998: *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*. Princeton: Princeton University Press.

Frye, Northrop 1985: Approaching the lyric. Teoksessa *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Toim. Chaviva Hosek ja Patricia Parker. Ithaca, NY: Cornell. 31–37.

Giddens, Anthony 1992: *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge: Polity/Blackwell.

Grünthal, Satu 1997: *Välkkyvä virran kalvo. Suomalaisien kaunokirjallisten balladien motiivit*. Helsinki: SKS.

Helle, Anna & Hollsten, Anna 2016: Tunnetko kirjallisuutta? Johdatus suomalaisen kirjallisuuden tutkimukseen tunteiden ja tuntemusten näkökulmasta. Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle ja Anna Hollsten. Helsinki: SKS. 7–33.

Herman, David 2005: Events and event-types. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge. 151–152.

Hindrichs, Cheryl 2011: Reading "Moments of Being" Between the Lines of Bach's Fugue: Lyric Narrative in Virginia Woolf's "Slater's Pins Have No Points". *Studies in Short Fiction*, 37:1, 1–25.

Hyttinen, Elsi 2012: *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elvira Willmanin kamppailu työläiskirjallisuuden tekijyydestä vuosisadanvaihteen Suomessa*. Turun yliopisto: Turun yliopiston julkaisuja.

Hägg, Samuli, Lehtimäki, Markku & Steinby, Liisa 2009: Esipuhe. Kertomuksen tutkimuksen moninaiset näkökulmat. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 7–25.

Jackson, Stevi 1995: Women and heterosexual love: Complicity, Resistance and Change. Teoksessa *Romance revisited*. Toim. Lynne Pearce & Jackie Stacey. New York: New York University Press, 49–62.

Jallinoja, Riitta 1983: *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Helsinki: WSOY.

Kainulainen, Siru 2012: Tanssivat räjähdykset, säilymättömyyden pyörre. Rytmin liikkettä 1960-luvulla. Teoksessa *Työmaana runous. Runoutentutkimuksen nykysuuntauksia*. Toim. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa ja Katja Seutu. Helsinki: SKS. 61–83.

Korkut, Nil 2007: The Boundaries of Narrative: The Problems, Possibilities and Politics of Accommodating the Lyric Mode in Narrative Fiction. Teoksessa *Challenging the Boundaries*. Toim. Isil Bas ja Donald C. Freeman. Amsterdam and New York: Editions Rodopi. 165–180.

Korsisaari, Eva Maria 2006: *Tule rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa*. Helsinki: Teos.

Kosonen, Päivi & Kylmänen, Marjo 1994: Kelvotonta kapinointia. Teoksessa *Kulttuurista rajankäyntiä. Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 48*. Toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: SKS, 238–242.

Kukkonen, Pirjo 1993: *Kielen silkki. Hiljaisuus ja rakkaus kielen ja kirjallisuuden kuvastimessa*. Helsinki: Yliopistopaino.

Lancelin, Aude & Lemonnier, Marie 2011: *Filosofit ja rakkaus*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Otava.

Lehtimäki, Markku 2009: Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta: klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia. Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 28–49.

Liljeström, Marianne 1999: Lukijalle. Teoksessa *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Toim. Susanna Paasonen. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, Naistutkimus, 7–10.

McHale, Brian 2001: Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry. *Narrative* 9:2, 161–167.

McHale, Brian 2009: Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative* 17:1, 11–27.

McHale, Brian 2013: The Unnaturalness of Narrative Poetry. Teoksessa *A Poetics of Unnatural Narrative*. Toim. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen ja Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press. 199–222.

Modleski, Tania 1982: *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. London: Methuen.



Moi, Toril 1985: *Sexual/textual politics: Feminist literary theory*. London and New York: Methuen.

Määttä, Kaarina 1999: Rakastumisprosessi ja rakkauskriisi. Teoksessa *Tunteiden sosiologiaa I. Elämyksiä ja läheisyyttä*. Toim. Sari Näre. Helsinki: SKS, 36–53.

Nevala, Maria-Liisa 1989: Märta Tikkasen feministinen vaihtoehto. Teoksessa ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toim. Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava, 651–660.

Nicolson, Nigel 2000/2007: *Virginia Woolf*. Helsinki: Ajatus Kirjat.

Nünning, Ansgar 2005: Implied author. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge. 239–240.

Nussbaum, Martha 1990: *Love's knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Näre, Sari 2004: *Kokonainen nainen*. Helsinki: Kirjapaja Oy.

Paasonen, Susanna 1999: *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos, Naistutkimus.

Parente-Čapková, Viola 2003: Free love, mystical union or prostitution? The dissonant love stories of L. Onerva. Teoksessa *Changing scenes: encounters between European and Finnish fin de siècle*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS, 54–84.

Pearce, Lynne 2007: *Romance Writing. Cultural History of Literature*. Cambridge: Polity Press.

Pearce, Lynne & Stacey, Jackie 1995: The Heart of the Matter: Feminists revisit romance. Teoksessa *Romance revisited*. Editors: Lynne Pearce & Jackie Stacey. New York: New York University Press, 11–45.

Phelan James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progression, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.

Päivärinta, Anne, 2005: Poissaoleva toinen, määrittämätön minä. Apostrofi ja muistamisen ongelma Bo Carpelanin romaanin *Urwind* lyirisessä kerronnassa. Teoksessa *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Toim. Maria Mäkelä ja Pekka Tammi. Tampere: Tampereen yliopisto, 63–80.

Radway, Janice 1984: *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

- Ratia, Taina 2007: Runon kuvakielisyyden ulottuvuudet. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toim. Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen & Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino, 121–144.
- Regis, Pamela 2003: *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Richardson, Brian 2005: Causality. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge. 48–52.
- Roach, Catherine M. 2016: *Happily ever after. The romance story in popular culture*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Rojola, Lea 1996/2004: Ero. Teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen & Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 159–178.
- Saarinen, Esa 1984: Rakkaus ja Sartren eksistentialismi. Teoksessa *Rakkauden filosofia*. Toim. Esa Saarinen, Lilli Alanen & Ilkka Niiniluoto. Helsinki: WSOY, 317–333.
- Schneider, Ralf 2005: Reader Constructs. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge. 482–483.
- Seutu, Katja 2016: “Tuletko vanhainkotiin?” Runon affektiivisuudesta ja osallistuvasta lukemisesta. Teoksessa *Työmaana runous. Runoututkimuksen nykysuuntauksia*. Toim. Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa ja Katja Seutu. Helsinki: SKS, 249–267.
- Singer, Irving 1966/1984: *The Nature of Love 1. Plato to Luther*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Singer, Irving 1984/1987: *The Nature of Love 2. Courtly and Romantic*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Singer, Irving 1987: *The Nature of Love 3. The Modern World*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Soikkeli, Markku 1998a: *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Soikkeli, Markku 1998b: Uskottavan rakkauden realismi. Teoksessa *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Toim. Päivi Lappalainen. Turku: Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, 159–174.
- Soikkeli, Markku 2016: *Tuttua lemmenouhua. Johdatus rakkauskertomusten poetiikkaan, historiaan ja filosofiaan*. Helsinki: SKS.

Spivak, Gayatri Chakravorty 1987: *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge.

Tanner, Tony 1992: *Venice desired*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Tikkanen, Märta 1991: Tikkanen Märta Eleonora. Suom. Risto Hannula. Teoksessa *Miten kirjani ovat syntyneet 3: virikkeet, ainekset, rakenteet*. Toim. Ritva Haavikko. Helsinki, WSOY, 264–285.

Tikkanen, Märta 2004: *Kaksi. Kohtauksia eräästä taiteilija-avioliitosta*. Suom. Liisa Ryömä. Helsinki: Tammi.

Tuohimaa, Sinikka 1990: Ymmärtävätkö kriitikot meillä naiskirjailijan työtä? *Naistutkimus*. 3, 24–35.

Tuohimaa, Sinikka 1994a: Myyttien rikkoja ja rakentaja. Teoksessa *Shakespearen sisarpuolet. Naisellisia lukukokemuksia*. Toim. Sara Heinämaa & Päivi Tapola. Helsinki: Kääntöpiiri, 168–177.

Tuohimaa, Sinikka 1994b: *Kapina kielessä – tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Tampere: Gaudeamus.

Weisser, Susan Ostrov 2001: *Women and romance: A reader*. New York: New York University Press.

Weisser, Susan Ostrov 2013: *The Glass Slipper: Women and Love Stories*. New Brunswick: Rutgers University Press.

#### Painamattomat lähteet

Frida Kahlos Paintings 2011: *Self Portrait as a Tehuana, 1943 by Frida Kahlo*. Saattavissa: <https://www.fridakahlo.org/self-portrait-as-a-tehuana.jsp> [haettu 24.5.2018].

Jyttilä, Riitta 2006: *Puhumisen ja puhumattomuuden representaatioita 1980-luvun naiskirjallisuudessa: Märta Tikkasen Rödluvan, Eira Stenbergin Häikäisy ja Annika Idströmin Kirjeitä Trinidadiin*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.

Magomedov, Mariam 2016: *Valoisia ja vetisiä virkeitä. Lyyrinen kertoja ja toksinen diskurssi 2010-luvun kotimaisessa proosassa*. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.

Määttä, Kaarina 2007: Rakkauden koko maailmaa koskettavasti syleillen. *niin & näin*. 3, 119–121. Saatavissa: <http://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn073-35.pdf> [haettu 25.11.2015].

Saksa, Kristiina 2001: *Feminiininen kirjoitus ja subjekti Märta Tikkasen romaaneissa Storfångaren ja Personliga angelägenheter*. Pro gradu -tutkielma. Suomen kirjallisuus. Tampere: Tampereen yliopisto.

Sivula, Elina 2015: Lyyrisyys suhteessa kerronnallisuuteen Ranya ElRamlyn romaanissa *Auringon asema* ja Saira Susiluodon proosarunoteoksessa *Missä leikki loppuu*. Pro gradu -tutkielma. Kirjallisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Tikkanen, Tuija 2002: *"Kanske finns alla nycklar i språket": intertekstuaalisuudesta, naiseudesta ja identiteeteistä Märta Tikkasen teoksissa "Rödluvan", "Storfångaren" ja "Arnaia kastad i havet"*. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Helsinki. Helsingin yliopisto.

Vaarala, Heidi 2006: *Olet tehnyt minusta henkiolennon / jolla ei ole ominaisuuksia / eikä ajatuksia eikä ääntä: roolistaan kieltäytyvä Toinen ja kriisiytyvä mieselämänkerta Märta ja Henrik Tikkasen teoksissa*. Pro gradu -tutkielma. Kirjallisuus. Oulu: Oulun yliopisto.